BRAVO!

ULHO 2000 - ANO 3 - Nº 34 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

ARTES PLÁSTICAS
MESTRES DO SÉCULO DE OURO ESPANHOL CHEGAM AO RIO

LIVROS
MIRISOLA, UM NARRADOR DA DECADÊNCIA

DANÇA
O BALÉ GULBENKIAN COREOGRAFA A RESSURREIÇÃO

EXCLUSIVO
UTE LEMPER, A *PERFORMER* ALEMÃ DO SÉCULO, FALA SOBRE A MÚSICA PROIBIDA

EXCLUSIVO
O CATALÃO VÁZQUEZ MONTALBÁN CONTA COMO RENOVOU O ROMANCE POLICIAL

O cinema novo de Wim Wenders

Em entrevista exclusiva, um dos maiores diretores do mundo anuncia o futuro com uma câmera digital na mão

BRAVO!

JULHO 2000 – NÚMERO 34 http://www.bravonline.com.br

Capa: Wim Wenders fotografado por Douglas Kirkland (Corbis/Stock Photos). Nesta página e na pág. 6, *Mariana de Áustria*, do atelier de Diego Velázquez

MÚSICA

CINEMA

ARTES PLÁSTICAS

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA: DIVULGAÇÃO / RAFAEL LAIN / RODRIGO CÉSAR / DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em julho: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: HUGO ESTENSSORO / ELENCO DA GRAVADORA TRAMA: EDUARDO SIMÕES / *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA*: FERNANDO COELHO/DIVULGAÇÃO / *ANTES DO DIA CHEGAR*: RENATO CHAUI/DIVULGAÇÃO

Em BRAVO!, a escolha dos assuntos é excelente e os textos são exemplarmente bem escritos.

Fernanda Helene
Araraquara, SP

Senhora Diretora,

Ensaio!

Parabéns a Fernando de Barros e Silva pelo artigo *A Retórica do Insulto* (**BRAVO!** nº 33, junho de 2000), sobre Thomas Bernhard. Seu aviso é muito importante. Há, entretanto, um grupo de leitores que acompanha o escritor bem antes dessa badalação toda. São leitores de *O Sobrinho de Wittgenstein*, *Árvores Abatidas* e *O Náufrago*, um livro que acho tão bom quanto *Extinção*, em que ele chega a tal grau de azedume que começamos a ter raiva do próprio narrador. Portanto, penso que isso impedirá que ele vire um prato fácil e *fashion* como dizem.

Donizete Galvão
via e-mail

A opinião de Sérgio Augusto de Andrade sobre Chaplin (*Reputações e Escândalo*, **BRAVO!** nº 33) beira a sandice, para dizer o mínimo.

Hamilton Alves
Florianópolis, SC

É muito útil folhear esta revista de cabo a rabo, pois, entre uma porção de matérias interessantes, sempre encontramos aquele velho texto cabeludo. Só assim é possível fazer um paralelo proveitoso entre o ensaio bom e o ensaio ruim. Um exemplo desses textos hilários foi o de Sérgio Augusto de Andrade (*A Natureza da Mentira*, **BRAVO!** nº 32, maio de 2000). É o texto dos paradoxos e das metáforas insolúveis. Numa das passagens mais jocosas, ele descreve um punhado de crimes cometidos pela natureza (?), para depois dizer que ela nem existe! Esta frase, por exemplo: "Como toda mentira, a natureza adora fingir que existe", que significa?! Fica o desafio para quem conseguir decifrar suas parábolas enigmáticas: "A natureza é o animal de estimação preferido que nunca interrompe seu passeio pelo jardim das nossas virtudes"...

Pedro Murillo de A. Moura
Recife, PE

Fiquei pasma ao ler o "manifesto" de Sérgio Augusto de Andrade (*A Natureza da Mentira*). Ainda bem que existem poucas pessoas que pensam como ele. Essas estão indo na contramão da história.

Mônica Mattoso
via e-mail

Vimos pela presente corrigir as informações constantes no ensaio de João Marcos Coelho, *Transplante e Rejeição* (**BRAVO!** nº 32, maio de 2000), no que se refere à Orquestra Sinfônica da Paraíba. O ensaísta atribui "à obstinação" do ex-governador Ronaldo Cunha Lima, que "adorava uma sinfônica", o alto nível alcançado pela OSPB nos anos 80. Para recuperar a verdade histórica, devemos esclarecer que o sr. Ronaldo Cunha Lima adorava "uma sanfônica", como ele gostava de apregoar (e que acabou de fato criando em Campina Grande), cabendo o mérito do período áureo da referida orquestra à visão do ex-governador Tarcísio de Miranda Burity e do reitor da Universidade Federal da Paraíba prof. Lynaldo Cavalcanti, que, por meio de um convênio entre o Estado e a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), patrocinaram a vinda de excelentes profissionais, inclusive do exterior, para integrar simultaneamente os quadros da OSPB e da UFPB. Ao contrário do que diz o ensaísta, o declínio da qualidade que tinha atingido nossa tão badalada orquestra começou, justamente, a partir do dia em que o sr. Ronaldo Cunha Lima assumiu o governo do Estado.

Waldemar José Solha e José Alberto Kaplan
João Pessoa, PB

Livros

Ininteligível são as palavras de Leo Gilson Ribeiro na crítica *Um Chão Movediço Demais* (**BRAVO!** nº 32, maio de 2000). Uma grande injustiça. Acho que isso é dor-de-cotovelo.

Marianita Bueno
via e-mail

Artes Plásticas

Tenho sentido que a parte dedicada às artes plásticas está muito "magrinha", com poucas páginas. Penso que o campo das artes plásticas comporta uma vasta gama de manifestações (pintura, escultura, fotografia, instalações, etc.), portanto, ela merece mais espaço nesta revista. Aproveito para saudar o sr. Teixeira Coelho pelo texto *Uns Modernos, Uns Contemporâneos* (**BRAVO!** nº 30, março de 2000): parabéns pelas reflexões sobre a chamada arte "contemporânea", pela coerência das idéias e força da argumentação.

Ana Luiza M. C. Lima
Salvador, BA

BRAVO! On Line

Desde o início da revista fiquei deslumbrado com a qualidade apresentada. Espero que continue assim. As dicas sobre CDs, vídeos e livros enviadas por e-mails são excelentes, principalmente pela pesquisa de preço.

Fernando Marcondes
via e-mail

Bravíssimo

O trabalho gráfico de vocês é de primeira linha, nota 10. Parabéns, especialmente a Noris Lima e sua equipe, pelo belo trabalho.

Marcelo Andraus
via e-mail

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, para gritos@davila.com.br*

Mensagens culturais

O serviço de dicas por e-mails de BRAVO! On Line conquista mais de 6 mil leitores

Modelo de e-mail com dicas culturais: sucesso de público

O serviço de *newsletters* da edição on line de **BRAVO!** – que transmite, gratuitamente, via e-mail, as dicas dos editores da revista sobre música (CDs), livros e cinema (vídeos e DVDs) – já conta com mais de 6 mil leitores cadastrados. Cada uma das três áreas que compõem o serviço é atualizada semanalmente, em dias diferentes, e inclui itens relacionados a cada assunto, para quem quer se aprofundar no tema. Por exemplo, ao informar a versão em DVD do filme *De Olhos Bem Fechados*, de Stanley Kubrick, a *newsletter* indica também onde encontrar o CD com a trilha sonora original e o livro de Arthur Schnitzler que deu origem ao filme. Para oferecer o serviço completo, **BRAVO! On Line** fornece ainda o *Best Buy*, uma seção em que pesquisa o preço do produto em vários sites de comércio eletrônico. Para inscrever-se, basta acessar o site no endereço www.bravonline.com.br e registrar seu e-mail no espaço indicado, abaixo do ícone *Newsletter*.

Encontros eletrônicos

Convidados voltam a conversar com internautas uma vez por semana

Depois de uma breve pausa, os bate-papos com convidados da revista **BRAVO!** estão sendo retomados neste mês. Semanalmente, uma personalidade do mundo das artes estará na redação da revista, em São Paulo, ou na sucursal do Rio de Janeiro, para responder, via Internet, durante uma hora, às perguntas dos leitores. A agenda com os convidados e os dias e horários serão divulgados no site com antecedência. Para participar dos encontros, basta acessar o site da revista (www.bravonline.com.br) e clicar em bate-papo; ou entrar em zip.net e clicar em zip.chat.

FOTOS DIVULGAÇÃO / RODRIGO CÉSAR/DIVULGAÇÃO

Nos bastidores

Versão on line traz detalhes de entrevistas desta edição de BRAVO!

A edição de julho de **BRAVO! On Line** traz textos dos editores e colaboradores que contam como foram realizadas as principais entrevistas desta edição. O jornalista Fernando Eichenberg, radicado em Paris, descreve, com exclusividade para os internautas, os bastidores da entrevista que fez com o cineasta Wim Wenders, em Munique. A editora de música Regina Porto entrevistou a cantora alemã Ute Lemper, que está lançando novo CD. Já o jornalista Hugo Estenssoro relata como foi seu encontro, em Barcelona, com o escritor espanhol Manuel Vázquez Montalbán. A editora-contribuinte Ana Francisca Ponzio escreve sobre o Balé Gulbenkian, que se apresenta no Brasil neste mês, e sobre seu contato com a coreógrafa australiana Meryl Tankard, criadora do espetáculo *Nuti*, que o grupo português dança na temporada brasileira.

No alto, o escritor espanhol Manuel Vázquez Montalbán, entrevistado por Estenssoro. Acima, bailarina do Balé Gulbenkian

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editor especial:* Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* Aydano André Motta (*Rio de Janeiro*) (*aydano@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórteres:* Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Daniel Piza. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva (*chefe*), Celina Diaféria, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah, Domingos Lippi. *Editora:* Monique Schenkels (*monique@davila.com.br*)
Chefes: Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*), Veruscka Girio (*veruscka@davila.com.br*). *Colaboradores:* Magno de Souza, Marcelo Martins

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Fernanda Rocha, Gabriela Pen, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Fernando Cocchiarale, Frederico Morais, Ivana Bentes, João Máximo, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lorenzo Mammi, Luiz Camillo Osorio, Márcio Marciano, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Renata Pallottini, Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Silvia Fernandes, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*). *Assistentes:* Iza Aires e Cristiana Coimbra. *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*).
Webdesigner: Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Flavio Marinho dos Santos (*assistente*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adélia Borges, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Amir Labaki, Antonio Prada, Artur Nestrovski, Artur Xexéo, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha, Denise Lopes, Diógenes Moura, Duda Leite, Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Enio Squeff, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Sekles (*Washington*), Flávio Florence, Frédéric Pagès (*Paris*), Georgia Lobacheff, Guga Stroeter, Hugo Estenssoro (*Londres*), Irineu Franco Perpétuo, João Paulo Farkas, João Marcos Coelho, José Alberto Nemer, José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Onofre, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Leo Gilson Ribeiro, Líbero Malavoglia, Luis Fernando Ramos, Luis Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Arthur Nunes, Luiz Carlos Maciel, Luiz Marques, Mabel Böger, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Rafael Lain, Reinaldo Azevedo, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio de Carvalho, Sergio Rocha Rodrigues, Tania Menai (*Nova York*), Tânia Nogueira, Tonica Chagas (*Nova York*), Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Xico Sá

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*). *Executivos de Negócios:* Carlos J. Salazar, Luiz Carlos Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel.: 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp – Suíça – Publicitas (mr. Christoph Reimann) – Kirschgartenstrasse 14 – CH-4010 – Basel – Switzerland – Tel. ++41 (61) 275-4720 – Fax: ++41 (61) 275-4666 – e-mail: creimann@publicitas.com – Publicitas (mr. Heinrich Jung) – Neumühlequai 6 – CH-8021 – Zurich – Switzerland – Tel. ++41 (1) 257-8365 – Fax: ++41 (1) 251-3372 – e-mail: hjung@publicitas.com – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti (*colletti@davila.com.br*). *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Representantes: Peach Work – Tel./Fax: 0++/11/3277-7672 – 0800-109997 – e-mail: *pwork@zip.net*; Eduardo Vieira Gonçalves S & A – Tel.: 0++/11/3641-1400 – Fax: 0++/11/832-7831 – e-mail: sa.assinaturas@uol.com.br – Roberto Stanic
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Viviane Ribeiro – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPTO. DE COMUNICAÇÃO: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*), Marina Leme (*marina@davila.com.br*)
Assessoria de imprensa: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*). *Assistente:* Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 829-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. 0++/21/524-2453/524-2514 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista.

Impresso na Cochrane S.A. – Fotolitos: Relevo Araújo, SoftPress e Village – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

Ensaio

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

EM PERSPECTIVA

À sombra do vulcão

As idas e vindas da arte erótica de Pompéia

Por Elisa Byington

A história da coleção de arte erótica greco-romana do Museu de Nápoles pode ser considerada uma espécie de sismógrafo de costumes capaz de registrar o suceder-se de movimentos políticos mais ou menos liberais segundo a maneira como foi tratada ao longo dos tempos. A fim de citar dois momentos extremos, basta dizer que a coleção foi emparedada em 1851 "para que se destruísse qualquer indício externo da funesta memória de tal gabinete" e, em seguida, ser aberta ao público por Giuseppe Garibaldi e seu ministro da Cultura, Alexandre Dumas, o escritor francês, como símbolo de liberdade cultural, quando ali se instalou o governo republicano, em 1860.

Mas a ilusão durou pouco, e, com a ascensão ao trono de uma nova monarquia, voltou-se à censura, confirmada nos anos 30 deste século pelo governo fascista – com exceção feita aos artistas, que podiam obter permissão especial –, até que, durante alguns meses, em 1967, a coleção foi reaberta. Logo começaram as restaurações intermináveis, e, só hoje, o famoso Gabinete Secreto, com suas 206 peças provenientes das escavações à sombra do Vesúvio, chega ao público. Sem inauguração oficial – para não ferir suscetibilidades durante o corrente Ano Santo, Jubileu do ano 2000 –, desde o fim de abril é possível visitar as salas organizadas segundo critérios modernos e didáticos, procurando dar o justo caráter histórico a material que foi sempre manipulado como explosivo.

Polifemo e Galatéia, **afresco de Pompéia: proximidade apenas aparente**

Desde que Herculano e Pompéia começaram a ser escavadas, respectivamente em 1738 e 1748, a maravilha e o estupor diante das cores, das pinturas, dos mosaicos e das baixelas de prata que testemunhavam a sofisticação da cultura romana foram acompanhados pelo embaraço diante do surgimento de "coisas obscenas". Tratava-se de amuletos, lamparinas, estatuetas de bronze com falos imensos, mosaicos e pinturas que representavam as mais variadas cenas de sexo entre mulheres, homens e hermafroditas, faunos e cabras ou pigmeus em *ménage à trois*.

Depois de algumas décadas de tolerância, atitude em sintonia com a época pródiga em romances libertinos – em que se produz também um grande número de falsos para atender aos colecionadores do mundo inteiro interessados em "pornografia antiga" –, os Borbone, espa-

nhóis que reinavam em Nápoles quando se descobriram tais cidades sob as cinzas do vulcão, acabam por mandar separar a embaraçosa coleção em salas reservadas no Museu Arqueológico. Corria o ano de 1794, e a visita a tais salas passa a ser regulamentada por uma permissão especial, que se torna sempre mais difícil e rara.

O fato é que, uma vez instaurada, a categoria do "obsceno arqueológico" acaba atraindo para o seu domínio um número sempre maior de peças. É o caso da escultura em mármore *Pã e a Cabra*, "*bella ma lascivissima*" – dizia-se –, logo tirada de circulação e guardada em um armário. Nem mesmo Winckelman, estudioso alemão responsável pelas antiguidades do Vaticano, ideólogo do Neoclassicismo, conseguiu permissão para vê-la. Com o advento das salas especiais, passam à reclusão objetos que sabidamente tinham cunho religioso ou caráter de amuletos ligados ao culto de Priapo – divindade com imenso falo, responsável pela abundância –, até então apreciados como testemunhos da cultura antiga, assim como algumas pinturas e relevos de reconhecida beleza. Nesse processo, aos poucos a censura se estende às estátuas das Vênus Calipígias, cuja nudez era impossível cobrir com as folhas de parreira, artifício muito em voga na ocasião, e atinge mesmo as Vênus mais pudicas e inofensivas, tão tranqüilamente apreciadas nos séculos anteriores.

O novo Gabinete Secreto dá caráter histórico a imagens sempre manipuladas como explosivas

Mas a proibição, aliada à fama de abundância da coleção, acabou por estimular o apetite dos visitantes. Os viajantes vinham à Itália para o chamado Grand Tour, espécie de peregrinação em busca do Mundo Antigo e do Renascimento, etapa quase obrigatória na formação dos europeus cultos, dos artistas em geral, para os quais a ida a Nápoles adquiriu um tom picante e libertino. Lá estiveram Goethe, Flaubert, Stendhal...

Durante os humores liberais que acompanharam os movimentos revolucionários de 1848, a tendência foi distinguir e diminuir o número de objetos proibidos. Argumentava-se que fálico era diferente de *itifallico*, palavra que se refere ao caráter de amuletos, e não de representação obscena, próprio de tantas dessas imagens. Mas, apesar da consciência de tal distinção, do conhecimento dos textos antigos que o testemunham e do fato de que os estudos sobre o culto primitivo de Priapo não fossem raros, a eles preferiu-se sempre o moralismo ou o folclore, alimentando a imagem da cidade vesuviana como a reedição de Sodoma e Gomorra e associando, em razão do seu trágico fim no ano de 67 d.C., a cidadezinha balneária de Pompéia, alegre e cosmopolita, à imagem da punição bíblica por causa dos maus costumes. E a reação aos ventos liberais foi drástica: os objetos liberados não só voltaram todos ao degredo no ano seguinte, como também acabaram por atrair a semelhante sorte a quase totalidade das imagens de nudez, incluindo as Dânaes e as Vênus de autoria de Ticiano no século 16.

O eixo das semelhanças na relação com Pompéia é destinado a produzir enganos. Apesar de trazer imagens eróticas muito mais próximas a nós do que o Kama Sutra, não por isso elas são menos distantes nos significados. Dá-se o fato de que os cânones da pintura ocidental e dos nossos códigos de representação anatômica tenham sido forjados na pintura clássica, o que nos leva a olhar como semelhantes imagens que pertencem a um contexto cultural muito diferente. É preciso levar em conta os aspectos religiosos, filosóficos e mesmo o senso de humor presente em tantas cenas. É o caso da pintura que retrata um mulo penetrando um leão, façanha comentada ironicamente pela imagem alada da deusa Vitória.

Importante observar que os grandes falos de bronze presentes na coleção foram geralmente encontrados na porta da despensa das casas, um lugar que não deixa dúvidas sobre seu significado ligado à abundância dos lares. Tratava-se de amuletos destinados a afastar o mau-olhado, em que os guizos e penduricalhos que com freqüência os enfeitam serviam para produzir sons, aumentando o efeito mágico de tais objetos. O gigantesco falo de terracota encontrado sobre o forno de uma padaria tinha a missão de zelar pelo bom cozimento dos pães, afastar a má sorte e evitar que queimassem. Exemplo eloqüente desse poder mágico das imagens fálicas é também o famoso quadro em que um homem pesa seu pênis descomunal no prato de uma balança que equilibra, no outro extremo, um saco de dinheiro. No caso, ao aspecto mágico-religioso do falo, soma-se o poder que era atribuído às imagens grotescas.

Vaso com cena de banquete: cotidiano erótico ou mágico?

FOTO DIVULGAÇÃO

Obscenidades e palavrões eram característicos das encenações teatrais nas festas camponesas e, às vezes, nas festas matrimoniais, assim como o uso de horrendas máscaras recortadas na cortiça – espécie de carrancas, contra os maus espíritos – com análoga função contra o mau-olhado, era considerado propiciatório para a fertilidade da mulher ou da terra. A propósito da eficácia dos amuletos, diz Plutarco: "É o seu caráter bizarro que enfraquece o olhar do fascinador". Eis que bastava uma forma insólita, excessiva ou, melhor ainda, disforme, grotesca, para desviar e neutralizar o fascínio, isto é, o mau-olhado. A imagem do falo era considerada o primeiro e o melhor remédio contra o mau-olhado; analogamente, o falo era chamado de *fascinum*.

A montagem atual do Gabinete procura orientar a leitura do público, recriando o contexto em que foram encontradas a peças. As ruas com seus grafites, a padaria, um aceno ao ambiente dos banquetes de inverno, em que paredes exibiam imagens mitológicas como "as três Graças", sátiros que agarram ninfas ou o amor proibido de Vênus e Marte. Já os banquetes de verão, ao ar livre, tinham ambientes diferentes, cuja decoração contemplava até mesmo as cenas mais picantes e habitualmente condenadas, como as encenadas pelos despudorados pigmeus em meio a crocodilos e outros exotismos característicos do rio Nilo que lhes davam "um tom mais humorístico", segundo Stefano Caro, superintendente de Bens Arqueológicos de Nápoles e Pompéia e autor do novo catálogo exemplarmente claro que substituiu outro, em que o pudor dava lugar à descrição tão absurdamente científica que era impossível reconhecer os objetos a que se referia. Conotação bem diferente tinha a decoração do jardim, considerado uma espécie de zona fronteiriça das casas, lugar do erotismo culto, com pensamento filosófico e vasta literatura a respeito, em que a natureza era cultivada e a cultura reencontrava a liberdade no contato com ela, ambientes onde foram encontradas esculturas como *Pã e a Cabra* e outras do gênero.

Instaurada, a categoria do "obsceno arqueológico" atraiu um número cada vez maior de peças

Apesar de muito estudada e historicamente codificada, há um aspecto da coleção que até hoje é motivo de controvérsia. Nas ilustrações das posições amorosas, destinadas aos lupanares e aos "cubículos" domésticos, onde o chefe da família e seus convivas se deitavam com as escravas e outras mulheres, uma é talvez a mais freqüente de todas. É a chamada "posição da Vênus pêndula", que mostra a imagem feminina, particularmente ativa, que cavalga o parceiro em busca do próprio prazer. Sabe-se que as mulheres de melhor condição econômica viviam uma vida mais livre do que as férreas leis que governavam o casamento na sociedade patriarcal consentiam. Porém, estranha-se a freqüência da imagem, não rara, assim como os poemas de amor escritos por mulheres: "Que eu deixe de ser, luz minha, o teu louco amor – escrevia Sulpícia a Cerinto. (...) se, boba, em minha juventude, cometi culpa da qual confesso me arrepender mais do que ter te deixado só, noite passada, esperando esconder o meu ardor".

O ANTILEVIATÃ

Pobreza e grosseria

A essência da boa educação é a atenção e a bondade

Por Olavo de Carvalho

Neste país você não pode pedir emprego e muito menos dinheiro emprestado a um conhecido sem que ele instantaneamente assuma ares paternais e comece a lhe dar conselhos, a ralhar com você chamando-o de irresponsável, leviano e miolomole. E dê graças a Deus por ele o fazer em tom bonachão e não transformar a humilhação sutil em massacre ostensivo. Finda a cena, ele sai todo satisfeito com a consciência do dever cumprido e considera-se dispensado de lhe arranjar o emprego ou o dinheiro. E você? Bem, você sai duro, desempregado... e culpado.

Esse mesmo sujeito é capaz de, na mesma noite, oferecer um jantar tomando o máximo cuidado para que a arrumação da mesa e a distribuição dos convidados obedeçam estritamente às regras da mais fina etiqueta.

Um indício seguro de barbarismo num povo é a atenção excessiva concedida aos sinais convencionais de boa educação e o desprezo ou ignorância dos princípios básicos da convivência que constituem a essência mesma da boa educação.

O bárbaro, o selvagem, pode decorar as regras e imitá-las na frente de quem ele acha que liga para elas. Mas não capta o espírito delas, não percebe que são apenas uma cartilha de solicitude, de atenção, de bondade, que pode ser abandonada tão logo a gente aprendeu o verdadeiro sentido do que é ser solícito, atencioso e bom.

Meu pai era um sujeito relaxado, que às vezes ia de pijama receber as visitas. Mas ele chamava de "senhor" cada mendigo que o abordava na rua, e, sem que ele me dissesse uma palavra, aprendi que o homem em dificuldades necessitava de mais demonstrações de respeito do que as pessoas em situação normal. Quanto mais respeitoso, mais cuidadoso, mais escrupuloso cada um não deveria ser então com um amigo que, vencendo a natural resistência de mostrar inferioridade, vem lhe pedir ajuda! Essa regra elementar é sistematicamente ignorada entre as nossas classes médias e altas, principalmente por aquelas pessoas que se imaginam as mais cultas, as mais civilizadas e – valha-me Deus! – as mais amigas dos pobres.

Fico horrorizado quando vejo alguém enxotar um flanelinha como se fosse um cachorro, e nunca vi alguém fazê-lo com a desenvoltura, o *aplomb*, a consciência tranqüila de um intelectual de esquerda! Nos anos 60, corria o dito de que ajudar os pobres individualmente era "alienação burguesa", ópio sentimental, sucedâneo da revolução salvadora. Passaram-se 40 anos, a revolução salvado-

ra não chegou (aonde chegou, os pobres ficaram mais pobres ainda) e duas gerações de necessitados apertaram ainda mais os cintos em homenagem à prioridade da revolução. Mas não conheço um só militante comunista do meu tempo e do meu meio que não esteja com a vida ganha, que não ostente como um sinal de maturidade triunfante a segurança financeira adquirida graças ao apadrinhamento da máfia política que, até hoje, domina o mercado de empregos na imprensa, na publicidade, no ensino superior e no mundo editorial.

Hoje não precisam mais do pretexto revolucionário para enxotar flanelinhas. Seu discurso tornou-se palavra oficial, as prefeituras e governos estaduais nos advertem, em cartazes piedosos, para não dar esmolas. Sim, a caridade individual está em baixa. Os frutos da bondade humana não devem ir direto para o bolso do necessitado: devem ir para as ONGs e os órgãos públicos, sustentando funcionários e diretores, financiando movimentos políticos, pagando despesas de aluguel, administração, publicidade e transporte, para no fim, bem no fim, se sobrar alguma coisa, virar sopa dos pobres, diante das câmeras, para a glória de São Betinho.

Há quem neste país tenha nojo da corrupção oficial. Pois eu tenho é da caridade oficial.

Ainda há quem diga: "Mas, se você dá dinheiro, o sujeito vai beber na primeira esquina!". Pois que beba! Tão logo ele o embolsou, o dinheiro é dele. Vocês querem educar o pobre "para a cidadania" e começam por lhe negar o direito de gastar o próprio dinheiro como bem entenda? Querem educá-lo sem primeiro respeitá-lo como um cidadão livre que, atormentado pela miséria, tem o direito de encher a cara tanto quanto o faria, *mutatis mutandis*, um banqueiro falido? Querem educá-lo impingindo-lhe a mentira humilhante de que sua pobreza é uma espécie de menoridade, de inferioridade biológica que o incapacita para administrar os três ou quatro reais que lhe deram de esmola? Não! Se querem educá-lo, comecem pelo mais óbvio: sejam educados. Digam "senhor", "senhora", perguntem onde mora, se o dinheiro que lhes deram basta para chegar lá, se precisa de um sanduíche, de um remédio, de uma amizade. Façam isso todos os dias e, em três meses, verão esse homem, essa mulher, erguer-se da condição miserável, endireitar a espinha, lutar por um emprego, vencer.

Fome e educação: miséria em meio à abundância

FOTO KEYSTONE

Na verdade, a barreira que impede o acesso de pobres e mendicantes brasileiros a uma vida melhor é menos econômica que social. Façam um teste.

Quanto custa um frango? Assado, com farofa. Cinco reais no máximo, em geral menos. Quer dizer que um mendigo, pedindo esmola em qualquer das grandes capitais do Brasil, pode comer pelo menos um frango por dia, se não dois, e ainda lhe sobra o dinheiro da condução. Para você fazer uma idéia de quanto um país onde isso é possível é um país rico e generoso, tente essa comparação. Quando Franklin D. Roosevelt lançou o New Deal, um dos objetivos principais do ambicioso plano econômico foi assim anunciado pelo rádio: "Assegurar que cada família deste país tenha em sua mesa um frango por semana". Ouviram bem? Um frango por semana para quatro ou cinco pessoas. Na época pareceu um ideal quase utópico. Pois bem: estamos numa terra onde velhas desamparadas que se arrastam pelas ruas comem um frango por dia, onde os meninos de rua pedem esmola em frente do McDonald's para completar o preço de um BigMac com fritas de três em três horas, onde os bebês famintos exibidos pelas mães em prantos usam fraldas descartáveis, onde as casas dos bairros miseráveis têm antenas parabólicas e os catadores de lixo se comunicam com seus sócios por telefones celulares.

Em contrapartida, façam outro teste: peguem um sujeito sujo e esfarrapado, encham-no de dinheiro e façam-no entrar numa loja de roupas — não digo uma loja elegante, mas qualquer uma — para comprar um terno. Será enxotado. E, se gritar: "Eu tenho dinheiro!", vai terminar na polícia, com holofote na cara, tendo de se explicar muito bem explicadinho, isso se não for obrigado a escorregar "algum" para a mão do sargento.

O mesmo pobre que pode comer um frango por dia tem de comê-lo na calçada, com os cães, porque não tem acesso aos lugares reservados aos seres humanos. Está certo que você, gerente do restaurante, fique constrangido de botar um sujeito estropiado e fedido no meio dos seus clientes distintos. Mas não vê que mandá-lo comer na rua é mais falta de educação ainda? Pelo menos dê-lhe de comer num cantinho discreto, converse com ele sobre as dificuldades da vida, ofereça-lhe uma camisa, uma calça. Seja educado, caramba! Pois se você, que está bem empregado e bem vestido, tem o direito de ser grosso, que primores de polidez pode esperar do pobre? Se um dia, cansado de levar chutes, ele o manda tomar naquele lugar, não se pode dizer que esteja privado do senso das proporções. E não me venha com aquela história de "Se eu tratar bem um só mendigo, no dia seguinte haverá uma fila deles na minha porta". Isso pode ser verdade em casos isolados, mas não no cômputo final: se todos os restaurantes tratarem bem os mendigos, logo haverá mais restaurantes que mendigos. Conte os mendigos e os restaurantes da avenida Atlântica e diga se não tenho razão. Isso sem que entrem no cálculo os bares e padarias.

O brasileiro de classe média e alta está virando uma gente estúpida que clama contra a miséria no meio da abundância porque cada um não quer usar seus recursos para aliviar a desgraça de quem está ao seu alcance, e todos ficam esperando a solução mágica que, num relance, mudará o quadro geral. Sofrem de platonismo *à outrance*: crêem na existência de um geral em si, dotado de substância metafísica própria, independente dos casos particulares que o compõem.

> O que falta não é comida, não é dinheiro: é as pessoas entenderem que a pobreza não é um estigma

Por isso é que, quando a propaganda do Collor inventou aquela coisa de "Não votem em Lula porque ele vai obrigar cada família de classe alta a adotar um menino de rua", eu disse a mim mesmo: "Raios, se isso fosse verdade, eu ficaria satisfeito de votar no Lula". Só acredito é em gente ajudar gente, uma por uma, não na mágica platônica das "mudanças estruturais", pretexto de revoluções e matanças que resultam sempre em mais pobreza ainda.

Na verdade, quem acredita nelas erra até ao dar nome ao problema geral. Quando, revoltados ante a desgraça do povo brasileiro, gritamos: "Fome!", algo está falhando na nossa percepção da realidade social. No mais das vezes, o que falta não é comida, não é dinheiro: é as pessoas compreenderem que a pobreza não é um estigma, não é uma desonra, é uma coisa que pode acontecer a qualquer um e da qual ninguém se liberta só com dinheiro, sem o reforço psicológico de um ambiente que o ajude a sentir-se novamente normal e, em suma, um membro da espécie humana.

Entre as causas culturais da pobreza, a principal não está nos pobres: está na falta de educação dos outros.

SEMPRE ALERTA

Craques do espírito

A escalação de um timaço do ponto de vista filosófico

Por **Sérgio Augusto**

Os ingleses, que já haviam inventado o futebol, inventaram agora o futebol filosófico. Não é o que vocês devem ter pensado. O que vocês devem ter pensado dificilmente seria inventado por um inglês, mas, com toda certeza, por um francês. Apesar do nome pomposo (no original, Philosophy Football), não se trata de uma teoria, daquelas bem pernósticas de que só os franceses são capazes, e sim de uma brincadeira conceitualmente digna do italiano Umberto Eco – que, por coincidência, faz parte do jogo, ou melhor, da equipe. Por sinal, um timaço. Do ponto de vista filosófico, bem entendido.

Quem teve a idéia foi o bem-humorado jornalista londrino Mark Perryman, que, além de cobrir esportes, já editou duas coletâneas de ensaios sobre política e, detalhe fundamental, se dá bem com uma porção de acadêmicos que, segundo ele, sabem tudo de filosofia e muito o ajudaram na escalação do seu escrete cabeça. Perryman não concebeu o seu *dreamteam* de filósofos apenas como um jogo de salão para intelectuais. Antes de sair em livro, pela Penguin, *Philosophy Football* já identificava uma marca de uniformes esportivos, criada pelo esperto Perryman para produzir e comercializar, com exclusividade, as camisetas dos seus 11 jogadores. Antes de virar um negócio – de resto legitimado pela *New York Review of Books*, que há anos vende t-shirts com efígies de escritores, poetas e pensadores famosos, desenhadas por David Levine –, a brincadeira de Perryman foi um prosaico mimo natalino para meia dúzia de amigos. Se bem que uma camiseta de goleiro, com o nome de Camus nas costas, não seja lá um presente de Papai Noel dos mais prosaicos.

Na reflexão diante do imponderável, um estilo de jogar

As outras dez camisetas surgiram como uma alternativa à mediocridade do time pelo qual Perryman torce, o Spurs. "Como são burros os jogadores do meu time", vivia ele resmungando. "Que bom seria torcer por uma equipe cujos jogadores fossem não apenas habilidosos com a bola, mas também muito inteligentes", vivia ele sonhando. É pedir muito, argumentavam os amigos. De fato é, mas não custa nada dar asas à imaginação e fantasiar a existência de um time formado por jogadores mentalmente superiores, um time de craques espirituais. E foi isso que Perryman fez, cometendo, é verdade, alguns erros de seleção e escalação, mas não tantos nem tão graves quanto os que Wanderley Luxemburgo vem acumulando.

No gol, obviamente, Albert Camus. Antes de se notabilizar como escritor, ensaísta, dramaturgo e pensador, Camus foi goleiro de um time amador argelino. Com base em suas qualidades pessoais e em suas observações sobre o mundo, os homens, as coisas – e até mesmo o futebol –, Perryman faz uma análise do seu estilo de jogar. Seguro nas bolas altas e arrojado nas rasteiras, dotado de um incrível poder de concentração, sempre de olho na bola, um paredão. Em outra posição, deduzo, se sentiria um estrangeiro. E quando seu time, o Racing Universitaire Algérois, perdia de goleada? Será que se sentia um Sísifo todas as vezes em que tinha de ir buscar a bola no fundo da rede?

Na lateral direita, com o número 2 às costas, a única figura feminina da equipe: Simone de Beauvoir, do Paris Saint-Germain e da seleção francesa. Perryman não explica de forma convincente (até parece o Luxemburgo) a convocação da existencialista. As razões da escolha, inspiradas num trecho de *O Segundo Sexo* que fala em "objetivos femininos", só fazem sentido em inglês, pois em inglês "objetivo" (*goal*) e "gol" são sinônimos. Simone era mandona em campo, metia o bedelho na escalação da equipe, na tática adotada pelo técnico e até na disposição dos companheiros no gramado. Por que Perryman não escalou Jean-Paul Sartre, também do Saint-Germain (lateral-esquerdo, presumo), mais versátil do que ela? Com aqueles olhos esbugalhados e estrábicos, Sartre tinha, sem dúvida, uma visão de jogo bem mais ampla, de quase 180°.

FOTO KEYSTOCK

Do outro lado, na lateral esquerda, com o número 3 às costas, um companheiro de Simone no Paris Saint-Germain e na seleção francesa: Jean Baudrillard. A exemplo do nosso Roberto Carlos, ataca melhor do que defende. Sua impetuosidade quebrou as rígidas formalidades do 4-4-2, que as mentes mais tradicionais tentaram impor num passado relativamente recente. Aprendeu tudo que sabe com os maiores expoentes da posição: Karl Marx e Michel Foucault. Baudrillard também é fã confesso dos passes longos de Jacques Derrida e da visão de jogo de um craque canadense chamado McLuhan.

O volante do time, com o número 4 às costas, é inglês e joga no Aston Villa e na seleção inglesa. Cobre o campo todo, dita o ritmo do jogo, segundo a crítica inglesa, *measure for measure*, já jogou na Grécia, no Verona (da Itália) e na Dinamarca, de onde, aliás, saiu por achar que havia algo de podre no futebol daquele país. Embora tivesse um chute dos mais potentes, penava à beça nas cobranças de penalidade, pois era tão indeciso quanto Hamlet e nunca sabia para que lado do goleiro chutar. Não se incomodava de ganhar graças a um erro do árbitro, já que, para ele, tudo ia bem quando terminava bem, ou seja, com uma vitória. Nessa posição, de fato, nunca houve um craque da estatura de William Shakespeare.

Na zaga, como convém, dois beques de sangue teutônico. Um deles inexpugnável: Friedrich Nietzsche, do F. C. Basel e da seleção alemã, com o número 5 às costas. Meio corcunda e míope, portanto fisicamente equipado para assustar os atacantes adversários, o antigo companheiro de dupla de Richard Wagner numa equipe da Baviera era rápido e ríspido, incansável e indisciplinado. Revelou-se como líbero de um time em que a dupla Marx–Feuerbach não se entrosava muito bem. Seu companheiro de zaga, o número 6 Ludwig Wittgenstein, do Cambridge United e da seleção austríaca, era um arquiteto da defensiva, disciplinado ao extremo e dado a fazer jogadas cujo sentido seus companheiros nem sempre conseguiam entender. Várias vezes punido por polemizar com o árbitro, seu mestre na posição foi o britânico beque central Bertrand Russell, aquele mesmo que formou com Whitehead uma dupla de área inesquecível.

É pedir muito, mas não custa imaginar um time habilidoso com a bola e mentalmente superior

No ataque, pela ponta direita, o irlandês Oscar Wilde (7), revelado no Bohemians de Dublin, celeiro de craques como Shaw, Joyce e Beckett. Um artista da bola: elegante, vistoso, excelente driblador, como todo ponta deve ser. Falava muito em campo, debochava dos adversários, um moleque. Por saber a importância de ser prudente, não entrava em bola dividida. Nunca jogou na seleção irlandesa porque achava o patriotismo o último refúgio dos canalhas, mas há quem diga que

foi por outro motivo, de natureza sexual.

Com o número 8, pela meia, ligando a defesa ao ataque, o único oriental da equipe: o chinês Sun Tzu, um general em campo. Nenhum outro organizava com tamanha eficiência uma defesa e desfechava ataques tão fulminantes. Duro, implacável, astucioso, com enorme espírito de liderança e completo conhecimento de estratégia futebolística, trazia nas veias todos os fundamentos de uma vitória. Para ele, o futebol era mais que um jogo, era uma arte marcial.

Esperando, lá na frente, os lançamentos de Sun Tzu, dois artilheiros italianos: Umberto Eco (9) e Antonio Gramsci (10). O primeiro é um ponta-de-lança inventivo, rápido de raciocínio, que não admite ser comparado ao alemão Adorno e adora jogar aberto. Formou com Dario Fo uma endiabrada parelha de atacantes, mas nunca escondeu que o seu maior desejo era jogar com o francês Roland Barthes. Preferindo vir de trás, com a bola dominada, e caindo sempre para a esquerda, Gramsci infiltrava-se na grande área com incrível facilidade. Disciplinadíssimo, era um prodígio tático que jogava o tempo todo para o time, o menos fominha dos atacantes, o único craque realmente orgânico revelado pelo Cagliari e pelo futebol italiano.

Por fim, na ponta esquerda, uma surpresa: o jamaicano Bob Marley, o mais célebre jogador antilhano de todos os tempos. Único negro do time, pertence à mesma geração de outro notável atacante jamaicano, Peter Tosh. Apesar de meio lento, com sua desconcertante ginga de corpo costuma passar por qualquer marcador, inclusive por Baudrillard, quando treina entre os reservas. Quase foi preterido por Mick Jagger, não por ter sido flagrado fumando maconha na concentração, mas porque Jagger, além de também chegado a um baseado, vive indispondo-se com os companheiros por ser um eterno insatisfeito.

MÚSICA

Lições de grandeza

A Filarmônica de Berlim mantém tradição nos detalhes

Por **Flavio Florence**

A passagem da Filarmônica de Berlim pelo Brasil, em maio, foi um pouco diferente da de outras grandes orquestras. Logo em seu primeiro dia no país, a orquestra ensaiou pela manhã, deu aulas para jovens músicos brasileiros à tarde e, à noite, se apresentou no Teatro Municipal de São Paulo. A rotina se repetiu nos dias seguintes, revelando nos músicos berlinenses uma faceta tão desconhecida quanto encantadora, na forma de generosidade e entrega ao trabalho. Para completar, depois de realizar quatro concertos no Brasil (e dois na Argentina), a Filarmônica de Berlim despediu-se em português – tocando como extra o primeiro movimento da quinta *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, com a soprano brasileira Claudia Riccitelli.

Concertos e *master classes* maravilhosos, entretanto, não chegaram a surpreender o meio musical, pois era exatamente isso o que se esperava da melhor orquestra do mundo. Surpresa mesmo foi a quantidade de ensaios que a orquestra fez no Brasil. Isso merece alguma reflexão, na medida em que a filarmônica precisa tanto de ensaios quanto o papa precisa dizer missa.

Como as sinfonias de Beethoven, a Filarmônica de Berlim conserva a capacidade de surpreender

Quando uma orquestra sai de sua sede em turnê, é normal que dedique um pouco de tempo para ensaios nos teatros em que vai se apresentar. Esses treinos, normalmente chamados *passagens de som*, não se destinam à correção de falhas nem a mudanças na interpretação. São na verdade um reconhecimento de terreno e uma oportunidade de adaptar a orquestra às condições daquela sala em particular. Se, por exemplo, a acústica do teatro for mais seca, o maestro poderá optar por andamentos pouco mais rápidos ou articulações mais sustentadas; se for desequilibrada, ele pedirá a algum naipe que reforce ou contenha a sonoridade.

Foi isso que a Filarmônica de Berlim fez em sua primeira manhã em São Paulo. Em pouco mais de meia hora, Claudio Abbado tomou suas decisões e os músicos adaptaram-se para a *Nona Sinfonia* de Mahler que tocariam à noite. Aliás, comentários de bastidores dão conta de que Abbado não gostou nada do palco do Municipal, e menos ainda das ruidosas poltronas da platéia. O maestro exigiu que fossem removidas da sala várias peças de tecido que prejudicavam a propagação do som. Até mesmo a passarela do centro da platéia foi retirada.

FOTO SUPERSTOCK

O zelo com a precisão é condição para o rigor e não se confunde com a rotina formalista

No dia seguinte, Abbado e seus músicos fizeram um ensaio longo e concentrado. O objetivo claramente não era o reconhecimento acústico – até porque a orquestra havia se apresentado ali na véspera –, mas um mergulho profundo em sutilezas de interpretação e concepção musical. As paradas eram constantes. O *spalla* Toru Yasunaga levantava-se de sua cadeira, mostrava arcadas para os violinistas, confabulava com os demais chefes de naipe. Seções inteiras eram repetidas. Os músicos faziam anotações.

A esta altura o leitor deve estar imaginando que o repertório trabalhado pela filarmônica naquele dia consistia em obras inéditas ou raramente executadas. Engano. Eram duas sinfonias de Beethoven das mais conhecidas – a *Pastoral* e a *Sétima*. Ora, há mais de cem anos a Filarmônica de Berlim ensina ao resto do mundo como se tocam essas sinfonias. Suas interpretações são absolutamente incontestadas e tornaram-se sinônimo do Beethoven ideal. E, no entanto, lá estavam eles, ensaiando Beethoven. Como se a seleção brasileira treinasse semanas a fio para enfrentar um time de segunda divisão do interior.

Qual seria a motivação para o esforço? Em primeiro lugar, a maravilhosa oportunidade que Beethoven oferece de se abordar sua obra de infinitos ângulos. Nunca haverá interpretação definitiva do grande sonho que é a *Sinfonia Pastoral*, nem mesmo para a Filarmônica de Berlim.

Além disso, os berlinenses ensaiam para se manter em forma. Engana-se quem pensa que a qualidade insuperável da Filarmônica de Berlim se deve a uma dádiva celestial. Aqueles músicos sabem perfeitamente do que precisam para permanecer no topo. Finalmente, eles ensaiam por profissionalismo e respeito ao público brasileiro, que há décadas esperava a oportunidade de ouvi-los.

Que ninguém confunda o zelo da Filarmônica de Berlim com formalismo ou rotina. Quando perguntados sobre a autoridade que os inúmeros maestros convidados podem efetivamente exercer diante da orquestra, seus músicos não hesitam em dizer que, se após o segundo ensaio o regente não tiver nada a acrescentar à música, a orquestra, num acordo tácito, simplesmente toca a seu modo.

É verdade que Claudio Abbado tem mais um motivo para ensaiar: suas concepções musicais são muito diferentes daquelas que Karajan imortalizou com a filarmônica. Os andamentos das sinfonias de Beethoven, por exemplo, com Abbado estão mais rápidos, e as articulações, mais distintas. O maestro rompeu várias tradições, inclusive a de duplicar os naipes de madeiras, adotada pela orquestra desde que Hans

von Bülow assumiu sua direção, há mais de cem anos.

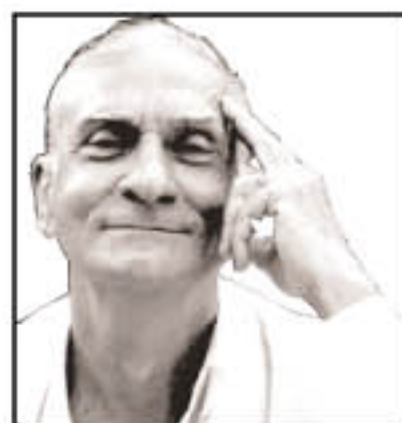
Uma tradição que Abbado não rompeu foi a de incorporar jovens estudantes ao efetivo da orquestra, oferecendo-lhes uma oportunidade única de desenvolvimento. Para a turnê latino-americana foram convidados dois brasileiros: o contrabaixista Pedro Gadelha e o violista Alexandre Razera.

Entretanto, foi para a soprano Claudia Riccitelli que convergiu o orgulho nacionalista. Solando a *Bachianas* com a Filarmônica de Berlim, ela num certo sentido repetiu a façanha de Antonio Meneses, que gravou com a orquestra o concerto duplo de Brahms; ou do maestro Eleazar de Carvalho, até hoje o único brasileiro a subir naquele pódio. Para quem há pouco tempo esteve perto de abandonar a carreira artística por falta de oportunidades, Claudia colhe hoje os frutos da perseverança.

A Filarmônica de Berlim não precisava vir ao Brasil para que todos testemunhassem sua competência, que já era sabida. Mas o outro lado da orquestra – a generosidade das *master classes*, os ensaios compenetrados, até mesmo a doação que seus músicos fizeram a uma escola no Rio –, esse deixou a todos maravilhados. Tal como as sinfonias de Beethoven, a filarmônica conserva uma rara capacidade – a de surpreender.

O VISIONÁRIO

Pérolas populares

Jovem violonista pesquisa a obra de um grande músico

Por **Ariano Suassuna**

Foi um dia de sorte para a arte brasileira aquele no qual, em 1995, o grande violonista Turíbio Santos aconselhou seu jovem companheiro Leandro Carvalho a se debruçar sobre a vida e a obra de João Pernambuco. Ao fazê-lo, indicou também o ponto de vista sob o qual, a seu ver, deveria se encaminhar o estudo: buscar as semelhanças existentes entre a obra violonística de Heitor Villa-Lobos e a daquele modesto e obscuro compositor popular que nem escrever música sabia.

João Teixeira Guimarães – João Pernambuco – nasceu em 1883, no Estado que lhe deu o nome artístico pelo qual ficou conhecido. Nasceu numa pequena cidade do alto sertão pernambucano, Jatobá, perto de Petrolina. Ali morou até os 12 anos de idade, quando se mudou para o Recife, "fugindo da seca, da fome e do cangaço", como diz Leandro Carvalho. E, aos 20 anos, novamente emigrou, dessa vez para o Rio de Janeiro, onde ficou morando na casa de uma irmã, que o antecedera na rota da diáspora, do êxodo nordestino.

Segundo ainda nos informa Leandro Carvalho, a primeira escola de música freqüentada por João Pernambuco foi a dos violeiros e cantadores das feiras nordestinas. A segunda, possivelmente, foi a convivência "com a última geração dos chamados Músicos-Barbeiros (negros livres, ou de ganho, que, além de seu ofício original, tinham outras atividades, dentre elas a música)". A terceira teria sido a das bandas de fazenda, que existiam na época e que, como as bandas de música ainda hoje, prestavam serviço inestimável à arte deste país musical, dançarino, poético e teatral que é o Brasil.

Entretanto, para sobreviver no Rio, João Pernambuco exercia o ofício de ferreiro que aprendera em sua aldeia natal; e ninguém sabe como foi que suas mãos, durante tanto tempo dedicadas ao duro trabalho do martelo, da marreta e da bigorna, puderam simultaneamente se exercitar no delicado tanger das cordas do violão, que tocava de ouvido, mas que fez dele, além do notável compositor que foi, um extraordinário instrumentista.

Como ferreiro, ficou João Pernambuco muito tempo. Até que Villa-Lobos, descobrindo-o e recebendo sua influência, conseguiu driblar as dificuldades da burocracia e colocá-lo como funcionário público da Superintendência de Educação Musical e Artística, num cargo mais do que modesto, muito inferior ao que o artista merecia, mas que era também o único diante do qual os "donos do poder" concordavam em fechar os olhos e perdoar ao grande músico a profissão de ferreiro e suas humildes condições de origem e nascimento.

> Na rota do êxodo nordestino, o violonista João Pernambuco chegou ao Rio e encantou Villa-Lobos

Segundo me disse Leandro Carvalho, algumas pessoas costumam reclamar contra essa atitude de Villa-Lobos. Eu entendo perfeitamente o que ele fez, porque, de minha parte, agi de modo semelhante em relação ao grande escultor pernambucano Arnaldo Barbosa: na época, eu era secretário de Cultura do Recife; e como, na relação burocrática dos cargos da Prefeitura, não existia o de escultor, eu propus o nome de Arnaldo Barbosa para ser contratado como "carpinteiro" (uma vez que era em madeira que ele esculpia naquele tempo). Minha proposta foi aceita, e foi assim que nosso grande escultor pôde sobreviver até hoje, quando nos espanta a todos com suas grandes, belas e fortes esculturas em granito ou pedra-calcária.

Assim, posso muito bem imaginar a surpresa e a alegria que Villa-Lobos deve ter sentido ao ouvir pela primeira vez música de João Pernambuco. Certa vez, escrevendo sobre a gravura de Gilvan Samico, Frederico Moraes afirmou: "Ao promover, em suas gravuras, aproximações entre o popular e o erudito, entre o regional e o universal, entre o arcaico e o moderno, entre o Brasil profundo e o Brasil urbano, Samico dá curso a um processo de trocas temático-formais e de interinfluências que vem enriquecendo desde muito tempo o repertório imagístico da arte brasileira. Como todo verdadeiro artista, ele está ajudando a elaborar a imagem do país que é o seu. Porque, como Villa-Lobos na música ou Guimarães Rosa na literatura, Samico não se limitou a transpor para sua arte essa criatividade de base popular. Acrescentou a ela seu fabulário pessoal e sua imaginação de artista erudito, recriando e reinventando aquilo que o povo brasileiro vem realizando com tanta competência e imaginação".

Na verdade, ao olhar, com a dimensão genial de seu poder criador, para o universo da nossa extraordinária gravura popular, Samico teve uma iluminação parecida com a de Villa-Lobos, que, ao ouvir a música de João Pernambuco, afirmou, encantado: "Bach não teria vergonha de assinar os estudos violonísticos de João Pernambuco como seus". E foi ouvindo as composições para violão de nosso artista popular que se firmou no espírito de Villa-Lobos a idéia de criar as *Bachianas Brasileiras*, série que, como toda sua extraordinária obra, sendo profundamente fincada no chão e nas raízes nacionais e populares da cultura brasileira, é hoje patrimônio indiscutível e reconhecido da música universal.

> A arte irrompe na música dos violeiros de feiras

É por tudo isso que, aproveitando o título do frevo que o grande Capiba dedicou a João Pernambuco, estou aqui, agora, prestando meu "tributo a Leandro Carvalho", pelo serviço que prestou ao Brasil ao pesquisar e divulgar a obra do tão injustiçado e esquecido João Pernambuco. Seguindo a sugestão que em boa hora lhe foi feita por Turíbio Santos, o jovem violonista já lançou dois discos – *João Pernambuco – o Poeta do Violão* e *Descobrindo João Pernambuco*. Em ambos, procura fazer justiça ao grande músico que estava quase inteiramente esquecido quando Dilermando Reis, Turíbio Santos e outros começaram a revalorizá-lo.

Mas o trabalho de pesquisa de Leandro Carvalho assumiu, desde o começo, um caráter singular, que o destaca entre todos os que buscaram redescobrir o mestre pernambucano. Além disso, do primeiro para o segundo disco, houve um salto de qualidade que nos leva a esperar muito do jovem pupilo de Turíbio Santos.

Na verdade, além do excelente instrumentista que é, Leandro Carvalho soube obter a adesão de grupos com o Quinteto Latino-Americano de Sopros e o Quinteto de Cordas da Paraíba, assim como o de compositores como Danilo Guanais e Jarbas Maciel. O resultado foram músicas como *Os Três Companheiros*, arranjada por Ítalo Peron, *Lamentos*, por Danilo Guanais, e *Noturno*, música de João Pernambuco sobre a qual Jarbas Maciel realizou um verdadeiro trabalho de recriação.

Entretanto, a surpresa maior e melhor que tive foi ouvir *Recordando*, *Sabiá* e, mais do que todas, o *Choros nº 1*, com arranjos do próprio Leandro Carvalho. Ao ouvi-las, a impressão que me ficou foi que o nosso jovem músico partiu do violão, mas começa a espraiar seu grande talento na busca de novos horizontes. Vai terminar – quem sabe? – somando-se, como compositor, àqueles raros e poucos que estão realizando, na época pós-Villa-Lobos, uma música camerística de primeira categoria. !

ENSAIO

É show, é busi ness

Trama, a gravadora que virou grife, sai do reduto alternativo para o grande mercado com uma fórmula básica: boa música, bons negócios e bom humor

Por Gisele Kato*

Artistas Reunidos (na pág. oposta, da esq. para a dir.).: Max de Castro, Jairzinho Oliveira, Daniel Carlomagno, Simoninha e Luciana Mello. A Trama, conduzida pelo músico João Marcello Bôscoli (no alto) e o empresário André Szajman (acima), já se tornou parâmetro de qualidade

FOTOS EDUARDO SIMÕES

O segundo semestre anuncia um período de consolidação para a gravadora Trama, baseada em São Paulo. Além de lançamentos aguardados, vários novos subprodutos vêm por aí – televisão, cinema, projetos populares e o ingresso definitivo na nova economia. Com apenas um ano e meio de vida e associada ao Grupo VR, a Trama se tornou mais do que uma marca forte. Para o meio musical, ela é referência de qualidade; para seus diretores, um código de princípios. Hoje, no mercado fonográfico das megafusões, a Trama representa uma inesperada renovação, uma mudança de mentalidade. Nas lojas e nas pistas de dança, ela é tendência, estilo, comportamento, sinônimo de boa música. Gerenciada por gente jovem entre os 20 e os 30 anos, a Trama reúne um time de herdeiros – na arte ou nas finanças. "Eles são a melhor turma do momento", diz Nelson Motta. "E turmas, em música, fazem movimentos."

Colaborou Regina Porto

A turma, no momento, tem um show coletivo e um CD gravado, ambos com título *Artistas Reunidos*. São o atual carro-chefe da Trama. Na liderança de organograma e bastidores, estão dois amigos — João Marcello Bôscoli, 29, músico e ex-diretor de publicidade da agência DPZ, filho de Elis Regina e Ronaldo Bôscoli, e André Szajman, 28, administrador de empresas, acionista e co-presidente do Grupo VR. A comissão de frente é representada por um time de primeira. Os Artistas Reunidos são Luciana Mello e Jairzinho Oliveira (filhos de Jair Rodrigues), Wilson Simoninha e Max de Castro (filhos de Wilson Simonal), Pedro Camargo Mariano (filho de Elis e César Camargo Mariano) e Daniel Carlomagno, além do próprio João, que alternam papéis de produtores e produzidos, de músicos e executivos. Eles pensam juntos, esbanjam talento, redefinem padrões de beleza e formam a melhor imagem da Trama, empresa que hoje emprega uma centena de pessoas, administra 16 selos e mantém cerca de cem artistas nacionais e internacionais em catálogo.

Wilson Simoninha e Max de Castro (à esq.), filhos de Wilson Simonal, lançaram os solos *Volume 2* **e** *Samba Raro*. **De consagração imediata, os discos trazem participação do guitarrista Daniel Carlomagno (abaixo, à dir.)**

Trama e o projeto *Artistas Reunidos* têm antecedentes no CD *João Marcello Bôscoli & Cia.*, álbum de referência lançado pela Sony em 1995 e uma das melhores lições de estúdio da década. O disco, com presença de Simoninha, Max de Castro e Daniel Carlomagno, já anunciava muito do que viria a acontecer cinco anos mais tarde no projeto *Artistas Reunidos*. Foi entre aquelas 14 faixas que Pedro Mariano cantou *Como Nossos Pais*, música consagrada na voz de Elis, numa livre evidência da genética — como, de resto, todos eles. "Se eu não fosse filho do Wilson Simonal, com certeza seria fã do trabalho dele", diz Max de Castro, que lançou recentemente *Samba Raro*. "A gente teve o privilégio de ter convivido com todas essas referências", diz o irmão Simoninha, que também já pôs no mercado seu *Volume 2*. Ambos são extensões amplificadas, tecnizadas e radicalizadas do legado Simonal.

Para todos, o disco *Artistas Reunidos*, gravado ao vivo e lançado em janeiro, fortaleceu rumos individuais e padrões originais. Até setembro, todos estarão com disco-solo nas lojas — muito suingue, samba-soul, black music e o sumo nacional das tendências pop mundiais. "Todos nós reforçamos aspectos muito fortes da música brasileira", diz Max de Castro. Mais que isso: reinventam a sigla MPB. Max é um dos que estão refazendo a música brasileira. Para Nelson Motta, ele é "um novo Robson Jorge" (referência ao lendário guitarrista criador do estilo e da banda Black Rio). E *Samba Raro*, disco de estréia do músico, "consegue unir o mais contemporâneo ao histórico da música brasileira, Vandré e eletrônica, Chico Buarque e drum'n'bass".

Trama é talento reunido. Eles combinam a credencial trazida do berço com a inquietação que nasce das ruas, o refinamento da Zona Sul carioca com o que há de mais tangencial e marginalizado na Zona Sul paulistana. "A música está menos purista, mais aberta às misturas", diz Daniel Carlomagno. São músicos da noite (como foram seus pais nos extintos Beco das Garrafas, no Rio, e João Sebastião Bar, em São Paulo) e lotam casas do circuito alternativo, como o Supremo Musical e o Blen Blen, endereços onde a interação com o público é facilitada. "Cada apresentação é um laboratório, uma escola", diz Luciana Mello. "A reação é instantânea." Luciana, com presença de voz à altura de seus 1,86 m, garante o próximo disco até agosto, quando também serão finalizados o disco de estréia do irmão, Jairzinho, e o de Daniel Carlomagno.

"Nossa função é inspirar caminhos novos", diz Simoninha, a quem cabe, como um dos diretores artísticos da gravadora, agrupar novos músicos brasileiros e planejar a carreira dos parceiros. Cumprir a tarefa exige experiência, profissionalismo, pesquisa e muito ouvido. "Para propor algo e evitar a simples reprodução, é preciso ouvir o passado", diz Max de Castro. "E aprender a não ter preconceito", diz Jairzinho, com cinco anos de estudos de música em Boston. Pedro Camargo Mariano, que lança *Voz no Ouvido* neste mês, é categórico: "Essa troca é o que mais influi no resultado de cada um".

A Trama não almeja ser a primeira gravadora do Brasil: quer ser um conceito. A gestão e os métodos adotados podem soar ousados, mas é fórmula que deu certo. João Marcello e André Szajman atribuem o sucesso da parceria a uma amizade de quase 20 anos e aos muitos quilômetros de conversa travadas pelos dois praia afora em Maresias, Litoral Norte de São Paulo. "Criamos uma cumplicidade, um laço forte", dizem. A

Luciana Mello (à dir. na foto), filha de Jair Rodrigues, finaliza disco até agosto: presença de voz à altura de seus 1,86 m. Os Artistas Reunidos pensam em uníssono, esbanjam talento e redefinem padrões de beleza. São a imagem da Trama, empresa que hoje emprega uma centena de pessoas, administra 16 selos e mantém cerca de cem artistas nacionais e internacionais em catálogo

Jairzinho Oliveira (à esq. e ao centro), irmão de Luciana Mello, lança disco-solo no segundo semestre. *Voz no Ouvido*, de Pedro Camargo Mariano (na outra pág, à dir.), chega às lojas neste mês: "Troca é o que mais influi", diz. Álbum de 1995 do irmão João Marcello Bôscoli já anunciava o projeto *Artistas Reunidos*

Trama conseguiu equilibrar parâmetros artísticos contrários às normas de mercado e uma organização modelar compatível com exigências empresariais.

Seus líderes são trabalhadores disciplinados. "Chegar ao trabalho depois das 9h da manhã é imoral", diz João Marcello. E ambos têm como norma pensar no gerúndio. "Preferimos falar naquilo que estamos fazendo", diz André Szajman. A equação show & business parece simples. "Fazemos questão de promover liberdade total da porta do estúdio para dentro. Da porta do estúdio para fora, entramos no mundo real, que exige limites." Os Artistas Reunidos, por sua vez, são afinados de acordo com o estatuto informal da dupla executiva.

A Trama é a primeira gravadora com vários subnúcleos para gerenciar cada etapa da carreira de um artista. "O certo seria falarmos em Trama Entretenimento", diz André Szajman. Há um departamento para o licenciamento de produtos da marca, que acompanham cada novo disco; outro dedicado à garantia de um padrão de imagem, do figurino do artista ao layout de CD; outro ainda para cuidar da qualidade de som, das gravações aos shows. "Nosso diferencial é oferecer conteúdo. Não nos contentamos simplesmente em vender algo que já nos chega pronto", diz João Marcello, monitor pessoal de ensaios, lançamentos, reuniões editoriais e planejamentos de custo. "João é um dínamo de criatividade, audácia e amor à música", diz Nelson Motta. "Tem a capacidade de movimentar."

A venda mensal da Trama gira em torno de 100 mil cópias, número modesto, mas sem nenhum prejuízo dos planos originais. "Só investimos no que acreditamos", diz Szajman, prestes a transferir seus negócios no Grupo VR para o irmão, para dedicação integral à gravadora. O acordo financeiro Trama–VR dura até 2002 e permite a projeção de estratégias desvinculadas do lucro imediato. "Estamos nos preparando para acontecer", diz João Marcello. "Estourar", para ele, não é bom augúrio.

No momento, além de distribuir discos da gravadora 32 Records (Kronos Quartet, por exemplo), dos Estados Unidos, e de vários selos alternativos, como os norte-americanos Matador (da banda japonesa Pizzicato Five) e Ryko (do grupo de trip-hop Supreme Beings of Leisure, de Nova York), mais o catálogo de jazz da Artanis (Sinatra, Gillespie, etc.), a Trama sai em campanha internacional. "Quando todo o mundo perceber que este é o caminho, nós já estaremos esbanjando experiência", diz João Marcello. Em breve, a gravadora fecha contrato operacional com a Palm Records, do lendário Chris Blackwell (ex-Bob Marley), e começa a ganhar dimensões de uma multinacional. "Teremos um representante da Trama instalado em cada cidade em que pretendemos atuar. É a única forma de a música brasileira ser prioridade no exterior", diz Szajman.

O techno nacional é investimento forte da Trama, que em maio co-produziu o festival *Tribos Eletrônicas* com o Sesc, e no mês seguinte levou o DJ Patife ao Skol Beats, misto de rave e show que reuniu cerca de 50 artistas internacionais de ponta no Autódromo de Interlagos. Com a Palm, especializada em música eletrônica, a gravadora pretende ganhar mercado nos Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. "A Palm só não é tão forte no Japão, mas já estamos estudando com quem nos ligar lá também", diz Szajman.

Em filmes, a Trama acaba de montar uma equipe exclusiva para produção de documentários musicais, com consultoria de Carla Esmeralda, coordenadora do Sundance Festival no Rio. Desde 1999, o grupo exibe a série *Música Brasileira* pelo canal Multishow e, no momento, anuncia a estréia, no Canal 21, do *Música na Rua*, com shows ao vivo transmitidos de um palco móvel e circulante. Dez mil pessoas por dia chegam a cercar o caminhão da gravadora, equipado para exibição simultânea de curtas de animação. O público é abrangente – de universitários que freqüentam a praça do Relógio, na USP, a uma incrédula população da periferia da cidade de São Paulo que habita Sapopemba ou Campo Limpo.

Em breve, o megaportal trama.com vai reunir sites dos artistas da empresa, comercializar faixas de músicas, transmitir clipes e, sobretudo, caçar novos talentos. "Os recursos devem estar completos e no ar em três meses", diz Szajman, que desde 1994 viaja periodicamente para o exterior para atualizar conhecimentos e ajustar o programa. Para os pródigos herdeiros, democratizar é a meta. E eles são pontuais quanto ao perfil de seus interlocutores: "É essa geração que vai mudar o mundo, que contesta tudo, que tem acesso à informação de forma cada vez mais rápida", diz Szajman.

É Outra História

Gravadora cria novas classificações de gêneros e redefine tendências musicais

A Trama está dando nomes à nova MPB e passando a história a limpo. Com mais de 90 títulos lançados em menos de dois anos, o grupo assina o único catálogo fonográfico com critérios de classificação próprios. Além do rap e do rock, das emboladas de Caju & Castanha e do forró da Banda de Pífanos de Caruaru, itens como "soul-funk", "pop brasileiro", "black music-mpb", "pop de vanguarda", "bossa-espacial" e "techno-batucada" são categorias de pontuações diretas e precisas. Nas apostas da gravadora, os nomes começam em Otto, Tom Zé, Marcos Suzano, DJ Patife, Thaíde & DJ Hum e chegam até veteranos como Leci Brandão, Demônios da Garoa, Baden Powell e Noite Ilustrada.

Simoninha dirige o puro selo Trama-MPB, que integra músicos da velha e da nova guarda, como Marcelo Bonfá e os Artistas Reunidos. Ele e Max de Castro já puseram para rodar os aplaudidos *Volume 2* e *Samba Raro*, respectivos discos-solo. Neste mês, sai *Voz no Ouvido*, o segundo de Pedro Mariano; até agosto, *Assim que se Faz*, de Luciana Mello. Em fase de produção e ainda sem título, os CDs de Jairzinho e Daniel Carlomagno devem chegar ao mercado em meados do semestre.

Carlos Eduardo Miranda comanda o subselo Matraca, que lançou Otto. O unânime *Samba pra Burro*, do premiadíssimo Otto, volta às lojas neste mês em novo formato e com novo título, *Changez Tout*: o repertório foi todo "desconstruído" (ou "reconstruído") em 29 remix, assinados por Mad Zoo, Max de Castro e M4J, entre outros. Remix também foi o tratamento dado a *Com Defeito de Fabricação*, disco de Tom Zé pela Trama que o relançou internacionalmente. SambaLoco, outra subdivisão da Trama, dirigida por Bruno E., agrega DJs e tribos eletrônicas, como Patife e o pioneiro M4J. Com João Marcello Bôscoli fica hoje, exclusivamente, o rap/hip-hop nacional, como Câmbio Negro, Thaíde & DJ Hum, Potencial 3. Cabe a Kid Vinil a distribuição de títulos internacionais em jazz, blues e trip hop de selos norte-americanos como Matador, Ryko, Drive e Oxygen, que elencam agrupações como Pizzicato Five e os recém-licenciados Morphine e Supreme Beings of Leisure.

Alguns títulos da Trama já foram lançados no Japão, como *Flash*, um álbum de ruptura assinado por Marcos Suzano – o músico levou a percussão acústica a dialogar com o techno e o acid jazz e reinterpretou um instrumento até então chamado pandeiro. – GK e RP

Com música de Nick Cave, Elvis Costello, Philip Glass e Tom Waits, *Punishing Kiss* é o mais ambicioso projeto da cantora e *multiperformer* alemã Ute Lemper

FOTOS DIVULGAÇÃO

A *performer* alemã do século antecipa a matriz do futuro em novo disco, o primeiro lançado no Brasil, e, em entrevista exclusiva, fala de sua fidelidade à música teatralizada

Por Regina Porto

A convulsiva beleza de Ute

À sua maneira, Ute Lemper, a cantora e *multiperformer* alemã, realiza o futuro preconizado por André Breton nos anos 20: "A beleza será convulsiva. Ou não será beleza". Essa estética — "erótica e velada, fixa e explosiva" —, que ela multiplica em dezenas de personagens, finalmente chega ao Brasil com o lançamento de *Punishing Kiss*, um marco na sua trajetória. Para o século 20 e o que se segue, a arte de Ute Lemper representa muito mais do que uma leitura pessoal da história. Não é da sua personalidade tatear as incertezas da contemporaneidade, sobretudo quando esta recai em um fim de milênio. Inquieta e perturbadora, Ute é artista fundamental para quem se dispõe a repensar a realidade que se irradia da cultura ocidental. Em disco ou ao vivo, ela é a voz crítica da velha e da nova Europa. Quando canta um verso (e ela possui o dom da escolha e uma capacidade extraordinária de assimilação do texto), acusa-se uma falha no sistema — humano, social ou amoroso. Mais que interpretar, ela induz certa iniciação. Não escolhe audiências, caça ouvidos pensantes. Muitas vezes,

Imagens e poesia contundentes no primeiro disco de Ute associado à cena alternativa anglo-americana: transição na carreira de uma artista singular

com papéis sedutores, enigmáticos, bizarros.

Consagrada mundo afora, Ute Lemper ainda é desconhecida no Brasil. Com seu mais recente disco, a Universal a introduz pela primeira vez no mercado nacional. O lançamento de *Punishing Kiss* coincide com uma transição em sua carreira. É tempo de substituir a máscara. Agora ela surge como uma heroína virtual, de aparência suave, mas potente. Há, nisso, provável correspondência com a delicada e guerreira figura de Trinity, a cibernética protagonista do filme *Matrix*. Caracteres sempre acompanharam a trajetória de Ute Lemper. De tipos fictícios e sedutoramente fatais, como Gilda, a naturezas reais e sexualmente dúbias, como Dietrich. Em seu largo campo de visão, ela chegaria a arquétipos femininos primordiais. Não é de estranhar, portanto, que a beleza de Ute Lemper represente também a imagem virgem, sem máculas e mergulhada na inocência de uma delirante Ofélia, a noiva destinada a Hamlet. Pois foi a essa personagem de Shakespeare — com seus cantos insanos e submersa no abismo das águas e do inconsciente — que ela acorreu, conforme já afirmou, para interpretar os temas mais viscerais de *Punishing Kiss*.

Diferentemente de Ofélia, porém, que se precipita para a morte junto a "troféus e grinaldas de flores", o destino vertiginoso de Ute Lemper não é a queda, mas a ascensão. Antes dela, somente outra cantora alemã havia de tal forma se projetado mundialmente (e com um repertório que foi motivo de igual escândalo): Marlene Dietrich. O novo disco muda a imagem e o percurso de Ute Lemper, pela primeira vez ao lado da vanguarda pop de Nick Cave, Elvis Costello, Philip Glass, Tom Waits e Scott Walker. "É uma evolução do meu trabalho anterior", diz. Ao todo, 20 anos de uma carreira em permanente progressão. Lemper já foi aclamada tanto na música de cabaré berlinense dos anos 20 quanto nas dilaceradas canções imortalizadas por Edith Piaf e Dietrich, até então intocáveis. Militou na vanguarda erudita em colaboração com Luciano Berio, gravou as canções de Michael Nyman sobre poemas de Celan, Shakespeare e Rimbaud. Enfrentou também temporadas extensas de estrelato comercial em papéis agressivos de musicais americanos, como *Chicago*, de Kander & Ebb, em produção recente e milionária levada na Broadway e em Londres. De tudo o que já fez, porém, até hoje nada foi mais associado ao seu nome do que o repertório de resistência da dupla Bertolt Brecht–Kurt Weill, de quem já gravou pelo menos três discos e é, depois de Lotte Lenya, já desaparecida, a intérprete suprema.

Com arranjos orquestrais e a participação da banda The Divine Comedy, *Punishing Kiss* foi divulgado como "o mais ambicioso projeto" de Ute Lemper. Procede. A intérprete vê em Elvis Costello a estatura de Stephen Sondhein e, nas canções de Tom Waits, filmes de Fassbinder e Truffaut. Mais do que uma bela e estranha aventura poética e sonora por 12 faixas, o álbum transmite a síntese e a essência de uma artista singular. Os compositores renderam-se ao perfil dela e responderam à altura de sua visão de mundo (*Streets of Berlim*, de Philip Glass, canta a decadência de uma cidade amada; *Scope J*, de Scott Walker, é um drama sobre a evasão russa). São grandes momentos musicais, verdadeiras legendas da vida contemporânea e instantes de lúcida pontuação política e geográfica.

Aos 37 anos recém-completados, Lemper já foi considerada "uma nova renascentista". Ela constelaria o ideal de uma formação artística clássica e completa. Filha de banqueiro e de uma soprano lírica, Ute foi educada na música, no balé, na arte dramática, na pintura e nas letras. A tudo impôs sua própria ordem — sem rotulações ou vestígios de conservadorismo. No teatro, a atriz preferiu Fassbinder e Tchekhov; no cinema, fez *A Tempestade*, de Peter Greenaway, e *Prêt-à-Porter*, de Robert Altman (filme em que desfila grávida e nua). Na dança, protagonizou *La Mort Subite*, coreografia de Maurice Béjart criada para ela. Pintora, teve exposições montadas em Paris e Hamburgo. Articulista, escreve para influentes jornais europeus, como o francês *Libération*, o alemão *Die Welt* e o britânico *The Guardian*. Seu primeiro livro, *Unzensiert* (Sem Censura) causou celeuma na Alemanha ao pôr a nu as contradições de toda uma geração — a sua — cultivada em meio a Guerra Fria.

Os atributos não são poucos, mas para ela não bastam em si. Culta, inteligente, sagaz, Ute Lemper é capaz de atraí-los para aquela que é sua assinatura mais contundente: o canto. Um canto jamais comportado. Potência e rasgos de voz, presença cênica dramática e sarcástica, disfarces consecutivos e, sobretudo, atitude enérgica só fazem confirmá-la como *performer* total. Restava adentrar os porões do rock alternativo de vanguarda. Afinal, para Ute Lemper, que parece estar sempre à frente de seu tempo, um novo século já começou. Como mostra esta entrevista exclusiva a **BRAVO!**, concedida de Paris, *Punishing Kiss*, decididamente, é *post-millenium*.

BRAVO!: Suas opções artísticas sempre sugerem um viés político, um desconforto moral. Você gosta de provocar?

Ute Lemper: Não se trata de pura provocação. Só acho que, quando você faz escolhas específicas de repertório — canções de cabaré de Berlim, por exemplo, escritas numa época de sátira política —, obviamente essas devem permanecer picantes. E, mesmo com o passar do tempo, elas mantêm o humor e atingem certos tabus sociais. Acho fantástico poder trazê-las ao mundo atual, explorá-las ainda mais, fazer certos malabarismos e ver até onde ainda é possível confundir as pessoas com esses temas. E alguns deles ainda são suscetíveis, como o racismo, o fascismo, a

Heroína virtual: a aparência suave, mas potente, encontra correspondência na figura de Trinity, a cibernética guerreira do filme *Matrix*. O disco da artista buscou, nos subterrâneos da vida urbana, a mesma metáfora

A discografia anterior converge para *Punishing Kiss*. De cima para baixo: a gravação de músicas de Michael Nyman; as baladas de Brecht e Weill; as canções de cabaré berlinenses as ilusionistas reinterpretações de Dietrich e Piaf

homossexualidade. E, claro, em um contexto teatral é possível chegar àquelas pessoas que absolutamente não querem ser incomodadas com coisas assim nos teatros do West End (*região aristocrática de uma metrópole*).

Evitar tendências e caminhos fáceis é uma forma de desafiar regras prestabelecidas?

Eu não penso estrategicamente em seguir ou não a corrente. Não penso no que o mercado quer. Sou fiel à minha origem, que é o teatro e a música teatralizada. Fico nesse domínio, nessa espécie de nicho. É um repertório restrito, e, na tradição européia, não há muita gente fazendo o que eu faço. Meu novo álbum de certa forma conclui essa fase e ruma a um território diferente – embora tenha havido uma evolução natural das canções de teatro de anos atrás para o contexto contemporâneo, se pensarmos nas canções de Tom Waits, Elvis Costello e Nick Cave.

Como assim?

Todos esses compositores buscaram inspiração nas canções dos anos 20 de Brecht e Weill e nas canções políticas da República de Weimar, com sua alma anárquica e antiestablishment, com seu espírito de ruptura perante tradições e convenções da época. E eu tento ser fiel a esse contexto, embora possa até me voltar para o contemporâneo e chegar, às vezes, a pensar em um mercado mais abrangente. Mas não é a meta. A meta é fazer boa música. Isso só brota de uma performance sincera, livre das amarras e das leis que regem o pop. Eu não faço concessões. Gosto da performance espontânea, sem regras.

Definitivamente, *Punishing Kiss* não é um álbum pop.

Não, esse é um álbum que respira, que tem vários momentos de respiro literal. Especialmente no caso de *Little Water Song*, de Nick Cave, e das duas canções de Tom Waits, que são muito transparentes.

Estabeleceu-se uma cumplicidade entre você e os compositores?

Nós conversamos antes e esboçamos juntos o projeto. Eles sabiam de onde eu vinha, do meu *background* teatral. Ficaram todos à vontade para escrever o que quisessem.

Quer dizer que as canções foram escritas especialmente para você?

Sim. David Sefton, o produtor e meu amigo, conhece todos eles pessoalmente. Nós nos contatamos, e eu pedi a cada um que escrevesse alguma coisa para mim. Nenhuma dessas canções existia antes em disco. São todas inéditas.

E servem como metáforas para os dias atuais?

Elas de fato transpõem certos temas dos anos 20 para o nosso tempo. Há muito paralelo entre Tom Waits, Elvis Costello e Bertolt Brecht. E todos eles ouvem aquela música. Aquela música foi a primeira dimensão de música pop no século passado – embora os marxistas não admitissem certos aspectos comercias e de marketing, como por exemplo fazer um filme ou um disco do show, que foi a primeira forma de comercializar um projeto. E eram música pop porque eram feitas para o povo, e não para a elite – da mesma forma como Shakespeare escrevia para o povo. E acho que essa música teria se desenvolvido muito antes caso os nazistas não tivessem demolido o potencial político e jornalístico dos anos 20 ao tomar o poder na década seguinte.

Você muda de rosto a cada trabalho como quem troca de máscara. É só um jogo ou faz parte da psique de todo *performer*?

Para ser franca, eu não gosto de máscaras. Às vezes, as fotos põem uma máscara em você porque esse é o produto de um fotoartista – quando se é o objeto de sua específica e subjetiva visão. Foi o que Man Ray, afinal, nos mostrou: que fotos podem ser arte. Isso quer dizer que as fotos são você? Nem sempre. Muito raramente as fotos representam a sua personalidade, a menos que o fotógrafo busque especificamente isso. Então, capas de discos correspondem muito ao que o fotógrafo de arte tem em mente – em alguns casos, em colaboração com o fotografado. Eu não me preocupo com as fotos que circulam por aí. São apenas imagens, uma fração de segundo da minha vida, vista de um ângulo muito específico e com uma luz muito específica. O que realmente importa, para mim, é a performance. Quando você ouve minha voz no disco ou no palco, pode ver quem eu sou. Ainda que eu brinque com imagens e clichês, eu não uso máscaras.

As imagens que acompanham *Punishing Kiss* lembram muito o design visual do filme *Matrix* – mais particularmente da personagem Trinity. Faz sentido?

Sim, e gostei muito. E esse nome, Trinity (*Trindade*), é grandioso. É um grande nome. O disco, de certa forma, buscou essa mesma imagem do anonimato em uma grande metrópole, onde só no subterrâneo você pode se liberar das doutrinas da sociedade, dos clichês e das obrigações. Queria que o disco refletisse a frieza de uma grande sociedade urbana.

Como é ser uma artista e cidadã saída da Guerra Fria para essa espécie de "guerra amena"?

"Amena"? (*Risos*) Bem, muita coisa mudou. Foi muito duro para a minha geração crescer e ser educada nos anos 60 e 70 na Alemanha, convivendo com a imagem de um inimigo – os russos – e ouvindo coisas do tipo: "Eis o inimigo, e por isso você deve passar dois anos da sua vida no serviço militar, pois eles podem atacar a qualquer momento". Todo o mundo acreditava nisso. É afrontosa a maneira como a imagem desse inimigo foi totalmente manipulada durante a Guerra Fria e incutida no cérebro de toda uma geração. Deu-se o mesmo na Alemanha Oriental, onde a imagem de outro inimigo – os Estados Unidos – foi plantada na mente das pessoas. Com a queda do Muro de Berlim, no fim dos anos 80, as pessoas tiveram de reorganizar toda uma estrutura de pensamento e reaprender a falar sem o determinismo que lhes havia sido transmitido durante anos seguidos. Tudo teve de ser "reescrito". Agora as coisas, definitivamente, mudaram. Mas a injustiça no mundo não acabou, apenas o conflito foi transportado para áreas diferentes. A hostilidade é a mesma de sempre. Os conflitos raciais permanecem exatamente os mesmos, tão profundos quanto antes. Não é um quadro dos mais felizes.

De certa forma, esse sentimento é expresso na faixa *Scope J*, que você considera uma miniópera.

Esse é um poema muito estranho, surrealista. Não se pode fazer a análise desse poema como uma peça entre outras. É uma obra existencial, uma peça de arte excepcional e perturbadora, de 12 minutos de duração, em que cada ruído, cada som, cada instante de silêncio foi calculado e enquadrado de acordo com uma visão muito pessoal do compositor (*Scott Walker*). É muito interessante trabalhar com esse homem. Ele tem uma visão muito forte das coisas. Eu me deixei guiar por ele e me submeti totalmente à sua criação – diferentemente das outras faixas, em que fui co-arranjadora e coprodutora, com absoluta influência e liberdade de interpretação.

A quem esse disco se dirige?

Meu público é o de sempre. Gente que gosta desses artistas, que gosta de Tom Waits, Costello e dessa forma de fazer canção. Revendo shows e concertos que eu fiz há muito tempo, o público é bem heterogêneo. A maioria tem a minha idade, perto dos 40, cresceu ouvindo Pink Floyd, Al Jarreau, jazz e Steve Wonder, passou pelo funk até chegar, hoje, a PJ Harvey. É um público aberto, com gente que freqüenta teatro e se interessa pelo ato vivo da performance. E mais toda a cena alternativa. ■

Ute Lemper já foi considerada "uma nova renascentista". Educada na música, no balé, na arte dramática, na pintura e nas letras, ela constelaria o ideal de uma formação artística clássica e completa

O jazz funda mental

Coleção reúne álbuns históricos com os grandes músicos em performances antológicas que sintetizam o legado do gênero

Por Guga Stroeter

Duke Ellington: ele esteve à frente da big band que se tornou uma instituição acima do bem e do mal

FOTO GETTY IMAGES

Impossível discordar de quem acredita que o jazz foi uma das manifestações musicais mais interessantes do século 20. No mínimo, deve-se reconhecer a riqueza da dramática epopéia do gênero e de seus personagens. Além disso, a história do jazz coincide cronologicamente com a história da música gravada, e, em tempos de reavaliação dos diversos setores da produção cultural, é possível selecionar o essencial de seus melhores momentos. É o que foi feito na *Jazz Collection*, coletânea em 19 álbuns com o legado deixado pelo antológico selo Columbia (*ver quadro*) lançada pela Sony Music.

A seleção dessas gravações é de uma obviedade genial. A coleção contém obras-primas e faixas que são marcos na história do jazz, em que estruturas foram criadas com tamanho ineditismo que a música, a partir desse momento, nunca mais foi a mesma. O CD *Kind of Blue*, gravado por Miles Davis em 1959, é um bom exemplo. Além de contar com a participação de grandes solistas como "Cannonball" Adderley e John Coltrane, esse disco provocou uma guinada em todo o pensamento harmônico tradicional. Na faixa *Blue in Green*, o pianista Bill Evans inclui definitivamente o impressionismo de Debussy na linguagem do jazz ao abandonar os encadeamentos tonais e propor o recurso das escalas modais gregas, num vasto campo de possibilidades que vêm sendo pesquisadas até hoje.

Outro momento histórico é a suíte *Diminuendo in Blue and Crescendo in Blue*, gravada ao vivo por Duke Ellington e orquestra, em 1956. Àquela altura, os pequenos grupos de cool jazz já estavam estabelecidos, e a big band de Ellington soava um tanto jurássica aos ouvidos da platéia moderna. Mas, durante o concerto, a banda atacou um arranjo de um blues alterado, e o saxofonista Paul Gonçalves iniciou

uma longa improvisação. O efeito foi um fenômeno de histeria coletiva. Essa grande catarse está registrada no CD, e o impacto dessa apresentação foi tal que Ellington, logo em seguida, chegou à capa da revista *Times* e a orquestra readquiriu a condição de instituição acima do bem e do mal.

Também básicos são os encontros de Miles Davis com Gil Evans (*Porgy and Bess*, *Sketches of Spain* e *Miles Ahead*). Nesses discos, Gil Evans ousa na abertura das vozes dos sopros, produzindo timbres e harmonias que revolucionaram o conceito de big band e criando uma sonoridade híbrida e uma sofisticação só encontrada na música de concerto. O disco *The Quintet V.S.O.P.* é igualmente fundamental, pois registra o reencontro, em 1977, do quarteto que acompanhou Miles Davis no começo dos anos 60, com Freddie Hubbard substituindo Miles. Diga-se que Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter e Tony Williams usaram de maneira tão brilhante as conquistas estruturais das gerações anteriores que ficou impossível ir adiante sem uma grande implosão estilística. Depois deles, os caminhos foram a rebeldia do free jazz – em que foram abolidos melodia, harmonia e ritmo – e a fusão com o rock e o pop.

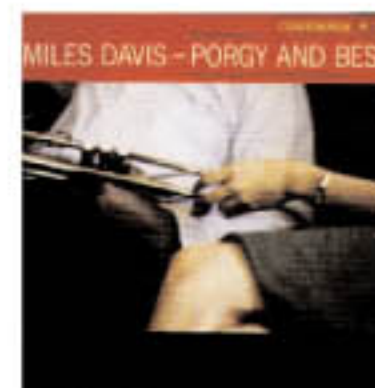
Abaixo, Chet Baker: voz e trompete comoventes em *She Was too Good to Me*. Na foto menor, a obrigatória Billie Holiday, cujo *Lady in Satin* integra a seleção

Outro mérito da *Jazz Collection* é dispor de jazz para quem gosta de boa música, mas não é especialista em jazz. São definitivas as interpretações de standards por Billie Holiday, em *Lady in Satin*, e comoventes a voz e o trompete de Chet Baker em *She Was too Good to Me*; e vale a pena ouvir as melodias improvisadas pelo saxofonista Paul Desmond no quarteto de Dave Brubeck, em *Gone with the Wind*. A pergunta que agora se impõe é para onde vai o jazz.

Depois da experimentação dos anos 60 e da fusão dos anos 70 e 80, há uma nova geração de músicos reverenciando o jazz tonal e modal. Hoje ninguém mais leva adiante o Miles Davis pesado e eletrônico dos anos 80. Mas há jovens solistas revitalizando Armstrong, Ellington e Monk. O renascimento do jazz acústico, há 15 anos, encabeçado por Wynton Marsalis – que comparece na coleção com *Marsalis Plays Monk* –, hoje é um conceito cristalizado e estabelecido. A nova geração de instrumentistas é brilhante e neles pode-se perceber a presença de todos os mestres anteriores. Músicos altamente técnicos estão dosando o seu virtuosismo individual em prol de uma música compartilhada pelo grupo, quebrando a monotonia e o exibicionismo que vinham tornando os concertos de jazz um amontoado de solos narcisistas e enfadonhos. Em tese, existem todos os ingredientes para que o novo jazz se torne uma mania entre os jovens. ■

Coleção Básica

Os 19 títulos da coletânea

- *Sketches of Spain*, *Miles Ahead*, *Kind of Blue* e *Porgy and Bess* **(Miles Davis)**
- *Ellington at Newport 1956* e *Black, Brown, & Beige* **(Duke Ellington)**
- *Friday Night in San Francisco* **(Di Meola/McLaughlin/De Lucia)**
- *An Evening with Herbie Hancock & Chick Corea* **(duos de piano)**
- *V.S.O.P.* **(Hancock/Hubbard/Carter/Shorter/Williams)**
- *Lady in Satin* **(Billie Holiday)**
- *She Was too Good to Me* **(Chet Baker)**
- *Sophisticated Giant* **(Dexter Gordon)**
- *Mingus Dynasty* **(Charles Mingus)**
- *Heavy Weather* **(Weather Report)**
- *Piano Player* **(Bill Evans)**
- *Gone with the Wind* **(The Dave Brubeck Quartet)**
- *Monk Alone* **(Thelonious Monk)**
- *Marsalis Plays Monk* **(Wynton Marsalis)**

À esquerda, três dos CDs selecionados do acervo original da Columbia, com gravações de Miles Davis (também na foto maior), Wynton Marsalis e Thelonius Monk

FOTOS DIVULGAÇÃO

Raízes Saudáveis

Recuperar as origens foi um caminho fértil de uma música de futuro polêmico, mas de vitalidade inegável

A evolução da música popular dos anos 50 para os nossos dias passou a privilegiar a batida forte e o conteúdo das letras em detrimento da relação entre a harmonia e a melodia. O ouvinte é incapaz de valorizar todas as informações simultaneamente. Portanto, se um instrumento antes coadjuvante se torna protagonista, é porque algum outro saiu de cena. Uma história da orquestra de Duke Ellington ilustra bem a questão. Duke tratava seus músicos de sopro a pão-de-ló e conseguiu manter os mesmos solistas com ele dos anos 20 aos 70, ou seja, até a morte destes. Ao mesmo tempo, trocou inúmeras vezes de baixista e de baterista. Por quê? Porque Ellington ouvia em sua cabeça desenhos e tessituras melódicas e harmônicas, que cabem a instrumentos melódicos. Baixista e baterista eram a base de manutenção do tempo e do ritmo, mas não necessitavam de expressão pessoal.

No panorama contemporâneo, essa hierarquia está invertida, e a bateria é mixada a fim de bater forte para o ouvinte. A batida repetitiva é a essência do pop – e isso não tem nada de mau. Mas cabe parafrasear Nelson Rodrigues, quando afirmou que a televisão matou a janela: talvez a disco music tenha sufocado o bebop.

E por que o jazz teve de voltar à estética de décadas passadas? Talvez porque muitos caminhos já tenham sido explorados à exaustão e os experimentalismos romperam qualquer possibilidade de empatia com o grande público. É saudável para o jazz retomar suas origens, realimentar-se dos mesmos dramas humanos que o geraram para seguir em frente. Pois o jazz é uma modalidade peculiar de música de berço popular, mas que carrega o destino trágico de sofisticar a complexidade de sua estrutura além do limite da aceitação do próprio ambiente que o concebeu. Em algum momento da história, o jazz se distanciou da dança, da dualidade luto/euforia dos funerais da mítica Louisiana, tornou-se intelectual, abstrato e parabólico.

Não sabemos para onde vai o jazz. Muitos garantem que o próximo passo será a fusão com ritmos étnicos – e, nesse caso, culturas mais fortes e mais organizadas, como a brasileira e a afro-cubana, prevalecerão. Para outros, o jazz simplesmente morreu. Pois morreram Ellington, Monk, Coltrane, Miles Davis; e os jovens – os jovens apaixonados por esses mestres – não têm culpa disso. Outros pensam que a salvação do jazz seria assumir-se como música erudita norte-americana e migrar definitivamente para a academia e para as salas de concerto.

Diante da redundante polêmica, só resta recorrer à afirmação de Louis Armstrong, que disse que o jazz não é um "quê", mas um "como". Um procedimento, e não um objeto. Talvez o jazz não seja a música do cotidiano do jovem do ano 2000 e certamente não tem a mesma importância que teve nos anos 30-40. Mas, evidentemente, não está moribundo. E, para quem insiste em decretar-lhe o óbito, um último aviso: o jazz morreu, mas passa bem. – GS

CDs

Alta voltagem

O violinista Joshua Bell confere brilho à música épica e titânica de Jean Sibelius em concerto dirigido por Esa-Pekka Salonen

Bell (acima): beleza de timbre e performance vigorosa de Sibelius e Goldmark em CD (à esq.)

Poucos compositores conseguiram como Jean Sibelius (1865-1957) transformar em música a paisagem e o universo espiritual de seus países de origem. A sombria e fria natureza nórdica é presença constante em sua obra, assim como o drama de uma nação ciosa de liberdade – a Finlândia de Sibelius era tiranizada pela Rússia, e ele participava de um grupo de jovens artistas românticos que glorificavam a liberdade nacional. Seu *Concerto para violino* adquire dimensões épicas, inspirado pelas sagas e poemas tradicionais do país. Joshua Bell está brilhante neste registro da obra, ao lado do também finlandês Esa-Pekka Salonen, que conduz a Filarmônica de Los Angeles. O regente dá um tom quase camerístico à orquestra, e o solista, com sua extraordinária formação tradicional, voltada à beleza de timbre e à plasticidade de sonora, permanece em primeiro plano o tempo todo. De alta voltagem emocional, esse é um registro carnal e masculino, que é sempre coerente com o romantismo da partitura e dá voz à ânsia titânica da geração de Sibelius. No mesmo CD está o *Concerto para violino* de Karl Goldmark (1830-1915), húngaro de quem Sibelius foi aluno e com quem, para além de um distante parentesco lingüístico, compartilhava da condição de membro de uma nação culturalmente oprimida. Mas em Goldmark, epígono de Mendelssohn, a raiz folclórica encontra-se amenizada por um lirismo quase de salão. – LUIS S. KRAUSZ

Sibelius & Goldmark: Violin Concertos, Joshua Bell, Esa-Pekka Salonen, Los Angeles Philharmonic (Sony)

Mãos delicadas

Guiomar Novaes ficou fora da lista dos cem maiores pianistas do século lançada pela Philips há mais de um ano. Este álbum duplo, que a traz em leituras dos anos 50 do *Concerto Imperador*, de Beethoven, e de sonatas e concertos de Mozart, é um tributo ao talento desta que lidera a lista dos grandes pianistas brasileiros. Quem espera o dinamismo titânico de Beethoven ficará surpreso com um toque feminino que faz aparecer as raízes mozartianas do compositor. Expressar a quintessência mozartiana, aliás, sempre foi o ponto forte de Guiomar. – LSK

The Classical Novaes, Guiomar Novaes (VoxBox)

Silêncio formal

Estruturas contém música do brasileiro Ricardo Tacuchian criada na década de 70. As peças, com amplo uso dos signos da vanguarda da época, são, porém, expressão mais do espírito do que do simples intelecto. Seu conteúdo freqüentemente meditativo está afinado com a contemporaneidade e dá voz, com igual serenidade, ao sublime e ao catastrófico. À maneira de certas tradições do Oriente, aqui o silêncio é tão eloqüente quanto os timbres incomuns, esparsamente distribuídos, de instrumentos como piano, clarineta, viola, trompa e violoncelo. – LSK

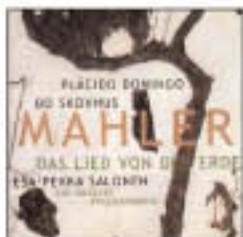
Estruturas, Ricardo Tacuchian (RioArte)

Prova de aço

Depois de firmar carreira como violonista, Fernando Melo (Duofel) abre caminho para seus conterrâneos das Alagoas em *Forró de Violão*. Impossível ouvir o CD e ficar parado: é música que pede dança e batucada. O disco traz um desafio musical, pois o violão não é instrumento tradicional do forró. Melo, nos violões de cordas de aço, parece disposto a mudar esse paradigma. O resultado tem a vibração das cores empregadas por artistas plásticos da região, que têm obras cedidas pelo acervo do Sesc/Alagoas reproduzidas no encarte. – PEDRO KÖHLER

Forró de Violão, Fernando Melo (distribuidora Eldorado)

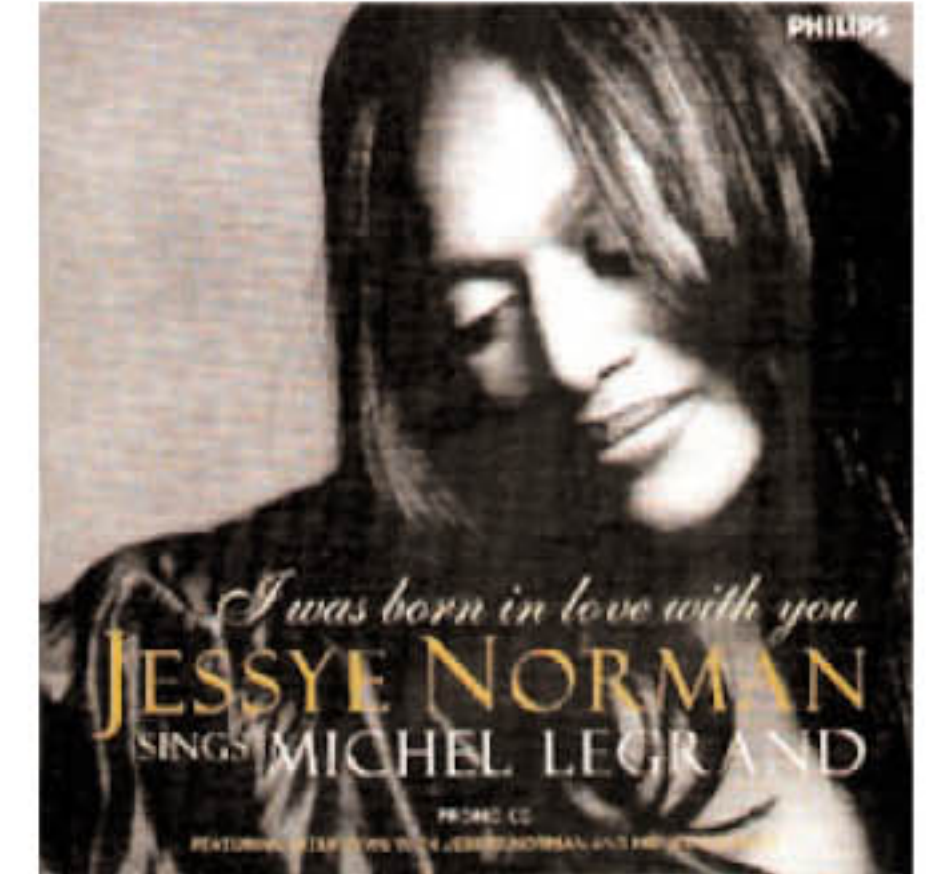
Latinização

Esa-Pekka Salonen e a Filarmônica de Los Angeles vêm fazendo um trabalho respeitável com a obra de Gustav Mahler. Mas Plácido Domingo, solista neste CD de *Das Lied von der Erde*, com o barítono Bo Skovhus, decididamente não é um mahleriano. Sua *latinidad* e sua técnica vocal voltada para o brilho emprestam um inadequado tom pucciniano a certas passagens. A versão com tenor e barítono foi sugerida pelo compositor como alternativa à voz de contralto. Bo Skovhus convence mais do que Domingo – ao menos em sua pronúncia do alemão. – LSK

Mahler: Das Lied von der Erde, Domingo, Skovhus, Salonen (Sony)

Chuvas de verão

Damas do jazz inspiram a soprano Jessye Norman em temas de amor de Michel Legrand

Uma extraordinária aventura. Foi como o compositor e pianista Michel Legrand definiu seu encontro com a cantora Jessye Norman e os lendários músicos de jazz Ron Carter (baixo) e Grady Tate (bateria). O resultado chama-se *I Was Born in Love with You*, título de uma das 15 canções de Legrand trazidas a disco por uma das mais poderosas presenças vocais da atualidade. Apresentados há cinco anos – ela, uma wagneriana e idolatrada soprano dramática; ele, maestro e sinfonista, mas também jazzista e premiado autor de trilhas para cinema –, Norman e Legrand cruzaram fronteiras com o projeto mundo afora. Para a escuta despojada, o disco é puro prazer. Norman faz de *The Summer Knows*, talvez a mais conhecida canção de Legrand (do filme *O Verão de 42*), uma criação inesquecível. Seguem-se *Je Vivrai sans Toi*, *What Are You Doing the Rest of Your Life* e uma cena do filme musicado *Les Parapluies de Cherbourg* (*Os Guarda-chuvas do Amor*), de Jacques Demy. Diva da ópera, Norman buscou inspiração em divas do jazz como Ella, McRae e Dinah Washington para cantar Legrand. O mais difícil foi selecionar o repertório. Jessye já tem um segundo disco em mente. – MARI BOTTER

I Was Born in Love with You, Jessye Norman e Michel Legrand (Philips)

A diva da ópera Jessye Norman: aventura lírica por canções populares em novo CD (acima)

Arquivo salvo

Muito bem-vinda a remasterização de registros de 1959 dos concertos para harpa e para violino de Radamés Gnatalli. Interpretados pela Orquestra Sinfônica Brasileira, em fase áurea e sob regência do compositor, os concertos têm como solistas Anselmo Zlatopolsky e Gianni Fumagalli. Gnatalli fazia música popular para sobreviver, mas foi um dos grandes compositores eruditos do Brasil. Criou 24 concertos para instrumentos diversos, com acentos cosmopolitas e europeus como os de Copland, mas praticamente esquecidos hoje. – LSK

Dois Concertos de Radamés Gnatalli, Orquestra Sinfônica Brasileira (Festa)

Desconfiados

Caboclada apresenta o caboclo que pedantes considerariam "civilizado", mas que se revela um tipo maduro, que questiona o machismo e a indiferença dos rotuladores. A pacifista *Pare para* sugere o avesso de *Forró do Mané Vito*, música de Gonzagão e Zé Dantas: na briga entre dois "cabras", um mata o outro. É som dançante, com uso de expressões adolescentes (*Tipo Assim*) para abordar o cotidiano. Em *E aí, Beleza?*, uma garota arrogante leva do rapaz: "Riqueza não é só ter o dinheiro pra comprar...". A moçada gosta de diversão, mas não dorme no ponto. – PK

Caboclada, Catrevagem Digital (MCD)

O pacto do blues

Robert Johnson morreu com 27 anos e fez apenas duas sessões de gravação (em 1936 e em 1937). Mesmo assim virou mito como o maior guitarrista de blues de todos os tempos, influenciando gente como Eric Clapton e Muddy Waters. O álbum traz 17 músicas – só voz e violão –, incluindo *Me and the Devil Blues*, que alimentou a lenda de Johnson ter vendido a alma ao diabo para aprender a tocar como ninguém. Para quem quer conhecer a origem do rock, recomenda-se ouvir *32-20 Blues*: ele adiantava em décadas os passos de Chuck Berry e Bo Didley. – ANDRÉ PEREIRA

King of the Delta Blues Singers, Robert Johnson (Columbia)

Majestático

Nós é o segundo disco de Virgínia Rodrigues – e a primeira pessoa do plural lhe cai bem. É a música de toda a nação negra que ela reverencia quando reinterpreta cantos de rua dos blocos afros do Carnaval baiano (Ara Ketu, Olodum, Ilê Aiyê, Timbalada). Com presença de Caetano Veloso, o disco reforça o espírito ritualístico de temas que, nas versões originais, aparecem acompanhados só por percussão vigorosa. Arranjos harmonizados, andamentos lentos e o timbre opulento de Virgínia acentuam a melancolia intrínseca a essas melodias de tons graves. – REGINA PORTO

Nós, Virgínia Rodrigues (Natasha Records)

NOTAS

Herói de classe

Livro com textos inéditos marca os dez anos da morte de Cazuza, o letrista que emprestou o sublime a uma década medíocre. Por Reinaldo Azevedo

É provável que o Brasil abrigue mais especialistas em rock do que roqueiros. E, dada a premissa, não há como não me sentir usurpador do espaço alheio ao me atrever a escrever sobre Cazuza, morto há dez anos e referência perene na MPB do B — a música pop brasileira. E, claro, respeito os tais especialistas, mas não acho que o rock de Cazuza — ou qualquer rock — mereça mais do que três linhas. O Cazuza que me interessa e me motiva a escrever é o que escapou da fôrma deboche-com-simpatia daqueles anos 80 e se estabeleceu como uma fala dissonante no cenário modorrento em que nos encontrávamos eu, você, a MPB, o Brasil, o pop e, muito provavelmente, o rock (sabe-se lá...). Com alguma sociologia a rechear datas, fica-se assim: em 1985, ano em que sai o primeiro LP-solo de Cazuza, estava claro que os governadores eleitos diretamente em 1982 não redimiriam os derrotados de 64. Experimentava-se a ressaca das Diretas-Já postergadas pelo regime militar em declínio, e José Sarney – então líder do PDS, ex-Arena, ex-ditadura militar, ex-aquilo tudo desde o corpo de Getúlio Vargas estendido no chão amoral do Brasil – assumiu a Presidência com a morte de Tancredo Neves. Que tempo infeliz! Já se haviam perdido cinco anos daquela década. Outros cinco se perderiam. Tanta perda para tão curta vida!

Não, meninos. Cazuza não vinha fazer o fundo musical de algumas decepções. Exagerado, se quiserem, foi antes uma senha de liberação. Era a nova prova dos noves da alegria no porto seguro da dor. Os que aprendiam a flertar com as "utopias possíveis", os que entravam na vida adulta das concessões, do perde-se hoje para ganhar amanhã, os que já começavam a ver que não seria possível andar sempre em bando pelo mundo podiam se esgueirar entre as patrulhas do *bom-gostismo* e cantar, como quem tomava um trago de cólera antimonotonia: "*E por você eu faço tudo, vou mendigar, roubar, matar/ Até nas coisas mais banais/ Pra mim é tudo ou nunca mais* ". E aquilo parecia bom.

Mas havia, sim, uma sombra em Cazuza, cuja antimetáfora iria se mostrar numa doença, na forma horrenda de um vírus ampliado milhares de vezes no microscópio eletrônico: o Alien da infâmia instalara-se na história universal da fraternidade. Ao ser combatido, espalhava um mal tão grave quanto a Aids: a solidão. Exagerado já trazia, sim, urgência nas entrelinhas para quem tivesse antenas para perceber. Cazuza, ainda não contaminado pelo vírus, já havia sido molestado pela cura. E a solidão mata mais. Ou, nas suas próprias palavras: "*Dias sim, dias não/ eu vou sobrevivendo/ sem um arranhão/ da caridade de quem/ me detesta*".

Era recente a morte da poetisa Ana Cristina Cesar (outubro de 1983). Havia, há, ecos, sabe-se lá se voluntários, de Ana Cristina em Cazuza. Ele, menos culto, menos elaborado, menos Sylvia Plath, mas a mesma solidão à beira do abismo, a mesma certeza da incomunicabilidade, o mesmo lamento pela perda de interlocutores numa década assassina de utopias, a mesma busca de universalizar a confissão a ponto de uma esbarrar, às vezes, no prosaico — "*Te levo para a Avenida Atlântica beber de tarde/ e digo: está lindo, mas não sei ser engraçada (...)/ O meu embaraço te deseja, quem não vê?/ Consolatriz cheia de vontades*" — e de outra tocar, de quando em quando, as franjas do sublime: "*Solidão a dois/ de dia, faz calor; depois, faz frio/ (...) Eu queria ter uma bomba, um flit paralisante qualquer/ pra poder me livrar do prático efeito/ das tuas frases feitas/ das tuas noites perfeitas*". Aquele comentário sobre a morte prematura como que pretendia adverti-lo da proximidade da janela. Inútil. Cazuza tinha a esfinge a lhe propor o enigma às portas de sua Tebas pessoal. E ele também saltou em busca de seu destino: "*Me deixem amolar e esmurrar a faca/ Cega da paixão/ E dar tiros a esmo e ferir sempre o mesmo/ Cego coração (...)/ Eu não posso causar mal nenhum/ A não ser a mim mesmo*".

FOTO ACERVO PESSOAL DE LUCINHA ARAUJO

Show nos anos 80: reverência explícita de Gilberto Gil a Cazuza

Tanto o amante sem termos de *Exagerado* quanto o Cazuza político passaram a encarnar o mito do herói romântico, urbano e solitário, o burguês expulso do convívio de seus pares, a carregar nas costas o cadáver enregelado do sonho insepulto (*Meus heróis morreram de overdose/ Meus inimigos estão no poder*). Esse herói sem classe luta também contra uma inadequação de matriz íntima, primitiva, alheia ao governante de turno ou às ilusões perdidas das massas. É mesmo esse o papel do mediatizado herói burguês contra a burguesia: tomar para si o desconforto de uma geração (*Disparo contra o sol/ sou forte/ sou por acaso/ minha metralhadora cheia de mágoas*) e devolvê-lo na forma de autodilaceração privada e privatizada: "*E nem me importa que mil raios partam/ qualquer sentido vago de razão/ Eu ando tão down (...) E me lembrar, sorrindo, que o banheiro/ É a igreja de todos os bêbados*".

Da alegria à depressão. Do rapaz bonito, bissexual, rico e transgressor a um cadáver antecipado na capa da *Veja*. Do "viva e deixe viver" do curtíssimo verão da anarquia brasileira pós-abertura-tanga-de-Gabeira aos desejos apartados pelo látex da desconfiança. Da ingênua, confiante e deliciosa *Todo Amor que Houver Nessa Vida* (*Eu quero a sorte de um amor tranqüilo/ com sabor de fruta mordida/ nós na batida, no embalo da rede/ matando a sede na saliva*) à melancólica e soturna *Faz Parte do Meu Show* (*Digo alô ao inimigo/ Encontro um abrigo/ no peito do meu traidor*). À sua maneira, Cazuza estabeleceu os pontos por onde passou a parábola dos 80 e se tornou uma referência mais ampla do que um simples artista pop: "Um poeta", chegou-se a anunciar.

Diz-se no Brasil que uma letra de música é "uma verdadeira poesia" quando se quer encarecer as suas qualidades. Compreende-se. Num país submetido por mais de 30 anos à ditadura da impostura afásico-concretista, letristas ocuparam o lugar dos poetas. Cazuza, naturalmente, não escapou e agora vai virar livro — um volume a ser lançado neste mês que reúne fotos e letras inéditas (editora Globo, organizado pela mãe, Lucinha Araujo, com o título provisório de *O Poeta Está Vivo*). Há o risco de se cometerem um equívoco e uma injustiça. Equívoco porque Cazuza era compositor e cantor, não poeta. Suas letras são formalmente toscas e não existem sem a música, a performance, o conjunto de sinais que conformaram um discurso pop-político chamado Cazuza. Injusto porque poeta nunca quis ser, ou teria reunido ele mesmo, ainda em vida, sua pretensa obra literária.

De todo modo, que o estilo esteja mais para o Cazuza pré-*Burguesia*, a sua obra final e peça de baixo panfletarismo, certamente marcada pelo estado mórbido: "*A burguesia fede/ A burguesia quer ficar rica/ Enquanto houver burguesia/ Não haverá poesia*". Tudo errado: a burguesia não fede, cheira bem. Não quer ficar rica, já é rica. E gerou a melhor poesia de que se tem notícia. E os melhores letristas, quase poetas, ou poetas em exercício: "*E se eu achar a tua fonte escondida/ Te alcanço em cheio o mel e a ferida/ E o corpo inteiro feito um furacão/ Boca, nuca, mão/ E a tua mente não!/ Ser teu pão, ser tua comida/ Todo amor que houver nesta vida/ E algum remédio que me dê alegria*".

Beethoven e Bartók no trapézio

O Quarteto Alban Berg executa no Brasil a mais perfeita música para cordas reunindo clássicos e contemporâneos. Por João Marcos Coelho

O Quarteto Alban Berg apresentará três concertos no Teatro de Cultura Artística, nos dias 6, 7 e 10, fiel ao princípio que determinou a criação do grupo, em 1970, em Viena: sempre fazer música contemporânea. Assim, entre o *Quarteto opus 13* de Mendelssohn e o opus 130 de Beethoven, o grupo reveza duas obras do século 20: o quarteto nº 3 do húngaro Bela Bartók e um quarteto do polonês Zbigniew Bargielski, de 63 anos, escrito em 1976.

O Quarteto Alban Berg (acima): sempre rigor e qualidade, ao vivo e em disco (abaixo)

O próprio nome do grupo foi escolhido como forma de destacar a missão do quarteto, tanto no repertório clássico e romântico quanto no contemporâneo. O Alban Berg reúne as características dos dois maiores quartetos do pós-guerra: o LaSalle, dedicado à música contemporânea, e o Amadeus, imbatível nos clássicos e românticos. O quarteto é talvez o gênero mais complexo da chamada grande música. Exige elevado nível de aperfeiçoamento técnico individual acoplado à rara capacidade de se integrar ao grupo. Enfim, são músicos notáveis que renunciam a uma carreira individual para se entregar à construção de uma identidade musical absoluta.

Poucos chegam lá. É só olhar em volta e constatar a especificidade da formação. Trios, quartetos e quintetos com piano normalmente são formados com estrelas que, em um ou dois ensaios, se consideram prontos, mas nenhum quarteto de cordas é formado às pressas. O Amadeus, por exemplo, ensaiou durante alguns anos até apresentar-se em público pela primeira vez.

O Alban Berg seguiu caminho semelhante, ao fazer, em 1972, estágio de um ano nos Estados Unidos, e destacou-se na cena internacional de modo fulminante, até porque não havia em Viena quarteto autônomo. Os que existiam eram formados por músicos das orquestras locais. O gosto pelos clássicos e românticos adveio da tradição vienense; o prazer genuíno de fazer música e o gosto pelo risco remetem às próprias condições que deram nascimento ao gênero, 250 anos atrás, pelas mãos de Haydn e outros. Mas ele foi esboçado antes por compositores que queriam libertar-se da música de câmara com cravo – logo, necessariamente feita nos salões –, levando-a para ambientes externos, com instrumentos fáceis de carregar.

Por volta da metade do século 18, enquanto a ópera e a sinfonia entretinham os mais nobres, o quarteto de cordas começou a cristalizar-se como forma praticada sobretudo por músicos e para músicos, muitos deles amadores, para juntos desfrutar a boa música. Do diletantismo, o gênero passou a ser um privilegiado laboratório de criação musical a partir de Beethoven e de seus maravilhosos primeiros seis quartetos do opus 18.

Diferentemente do piano, onde as notas estão "prontas", nos quatro instrumentos de corda elas são criadas a cada instante. E mais: antes do primeiro acorde, já existe muito trabalho conjunto prévio; ou seja, é preciso estabelecer se se vai trabalhar com a escala temperada do piano (os tons artificialmente divididos pela metade) ou não. Em ambos os casos, a sonoridade específica, a identidade do quarteto, é construída pela justeza da entonação. O mesmo acontece com a decisão coletiva sobre as técnicas de arcadas, o uso do vibrato, etc.

No quarteto, violinos, viola e violoncelo estão rigorosamente nus. E isso vale para os músicos e também para o compositor. Os primeiros não têm como esconder nenhum tipo de deficiência, enquanto o segundo não tem meios de maquiar suas fraquezas. É como se fossem trapezistas obrigados a saltos sem rede de proteção. Não é outra a razão pela qual se vêem tão poucas gravações ao vivo de quartetos de cordas. E os quatro Alban Berg adoram um trapézio. O primeiro violino, Günther Pichler, diz que gravar ao vivo é uma aventura e um risco. No estúdio a necessidade da perfeição absoluta provoca uma tensão negativa. Gravar música contemporânea ao vivo ainda passa – os Berg fizeram isso em 1996, lançando quatro CDs com uma bela panorâmica da criação do século 20. Mas enfrentar e gravar os 17 quartetos de Beethoven em concertos ao vivo é mais do que temeridade. Foi a maior aventura não só deste quarteto austríaco, mas de todos os demais em atividade. A questão não é ser o melhor, mas construir uma identidade. E isso, sem dúvida, os Alban Berg têm de sobra.

FOTO DIVULGAÇÃO

O legado do rei do mambo

Tito Puente, o músico que mudou a história da percussão latina e influenciou big bands mundo afora, deixa último disco, o 118º de sua carreira

Blen Blen, a badalada casa noturna paulistana, deve seu nome às sessões homônimas de baile latino da casa nova-iorquina Palladium, onde o "rei do mambo", Tito Puente, tocava aos domingos. Morto aos 77 anos em maio passado, Tito deixou inesgotável influência mundo afora e uma última preciosidade: seu 118º álbum, uma espetacular colaboração com o pianista Eddie Palmieri, a ser lançado no dia 18, nos Estados Unidos, com o título *Obra Maestra*. Levaram dez anos para fazer um álbum, produzido com perfeccionismo máximo. Com um supernaipe de sopros e seis dos melhores *soneros*, o disco tomou 35 dias de gravação e foi prodigamente orçado a um custo de US$ 250 mil, verdadeira fortuna para um álbum latino não-pop. O encontro dos dois veteranos é tido como "antologia geográfica", em que cada tema leva o ouvido para um ponto diferente do planeta. Tito basicamente reinventou o conceito de timbales como percussão-solo, e, nisso, ninguém depois dele conseguiu ser melhor. Mais do que puro ritmo e força, foi arranjador, saxofonista e clarinetista, e seus solos de vibrafone e marimba estão entre os melhores jamais gravados. Foi ele também quem levou os timbales para a frente da banda, posição que se tornaria standard para as bandas latinas (como a brasileira Heartbreakers). Conhecido por suas cômicas caretas, sua musicalidade impecável e pela inevitável *Oye Como Va*, Tito tocava com ataque furioso. Sua sessão percussiva, de alta tensão e arrebatadora, foi espécie de precursora do estímulo físico produzido pelo rock'n'roll amplificado. Tito nunca parou. Agendava 200 apresentações ao ano e levou um Grammy em 1999 com *Mambo Birdland*. Seu grupo, que estreou em 1949 e do qual foi líder até o ano 2000, era a última big band da grande era do jazz ainda em atividade. – NED SUBLETTE, de Nova York

O furioso Tito Puente: novo conceito de timbales

Rastreamento geográfico

Três álbuns mapeiam documentos antigos brasileiros

Documentos sonoro-iconográficos deixados por Mário de Andrade, nos anos 30, e pelos viajantes alemães Spix e Martius, no século 19, vêm a público em três álbuns musicológicos. Raízes européias e peculiaridades regionais são a fonte de *Especiarias*, pelo grupo Anima, *Viagem pelo Brasil*, reedição de Anna Maria Kieffer, e *Turista Aprendiz*, com A Barca. O Anima, com instrumentos étnicos (berimbau, zarb, viola de coxo), recria o cancioneiro afro-brasileiro e ibero-renascentista em colagens dramáticas. Anna Maria Kieffer, meio-soprano, dirige uma execução fiel e de época, acompanhada por Gisela Nogueira e Edelton Gloeden em cópias de viola de arame e guitarras do século 19. Já A Barca aposta na livre reinterpretação, numa leitura urbana e atual dos originais recolhidos por Mário, compatibilizando música tradicional e o melhor da MPB. – PEDRO KÖHLER

Depois do fado

Vocalise e improvisação predominam na música de Maria João

A cantora portuguesa Maria João divide o palco com Gilberto Gil em dois programas ao ar livre da série *Pão Music* – em frente do Copacabana Palace, no Rio (dia 29, 18h), e na Praça da Paz, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo (dia 30, 11h). O espaço aberto não poderia ser melhor para comportar a reverberação de sua voz. Pouco divulgada no Brasil e presença assídua nas melhores casas e festivais da Europa, Estados Unidos e Japão, Maria João é dona de uma potência vocal ilimitada. Iniciada no jazz, categoria em que foi premiada internacionalmente nos anos 80, ela retornou à alma portuguesa da tradição de Amália Rodrigues para elaborar uma expressão luso-contemporânea sem igual, baseada no vocalise e na livre improvisação. Maria João vem acompanhada do piano forte e percussivo de Mário Laginha, parceiro regular com quem gravou duetos antológicos. – REGINA PORTO

A portuguesa Maria João: voz ilimitada

FOTOS GETTY IMAGENS / DIVULGAÇÃO

A DESNECESSÁRIA RIVALIDADE

Obra para cravo de Rameau é trazida ao piano moderno por José Eduardo Martins, em projeto que atribui ao estilo, e não ao instrumento, a autenticidade da execução

Por João Marcos Coelho

É possível que um intérprete consiga penetrar tão fundo na compreensão de uma obra musical, a ponto de desbancar o próprio compositor como baliza máxima a nortear a interpretação? Muito raro, mas pode acontecer. Vejamos o caso da cravista polonesa Wanda Landowska, responsável pela volta do cravo aos palcos nas primeiras décadas do século 20, em seu livro *Landowska on Music*. Era tamanha a intimidade que construiu com as obras de J. S. Bach e de J.-P. Rameau que, quando falava no "efeito adequado", queria dizer com isso o efeito que o próprio Bach (ou Rameau) desejaria se tivesse os meios disponíveis. No universo polêmico que é a arte da interpretação, há diversos casos similares aos dela. E isso não prova a insanidade dos intérpretes, mas sim que, ao compositor, como afirma o musicólogo Richard Taruskin, restam duas opções depois de ter composto a obra: "Se músico, pode dar a sua versão dela; caso contrário, não é mais do que mero espectador".

O pianista brasileiro José Eduardo Martins, aos 61 anos, comunga o mesmo tipo de diálogo íntimo com os autores de sua eleição, porque, além de ótimo intérprete, é também musicólogo consumado. E talvez o exemplo mais completo dessa junção única na cena brasileira seja o álbum duplo *Rameau — L'Oeuvre de Clavier*, recém-lançado na Europa pelo selo belga De Rode Pomp. Pois, como é hábito na longa e seriíssima carreira do pianista e pesquisador, ele desenvolve projetos que não se sujeitam a prazos predeterminados e se concretizam apenas quando inteiramente amadurecidos. Foi assim com o russo Alexander Scriabin, com o francês Claude Debussy, com o brasileiro Henrique Oswald e, mais recentemente, com o português Francisco de Lacerda, de quem gravou e revelou 36 miniaturas para piano.

O projeto Rameau consumiu praticamente duas décadas de dedicação do pianista. E o levou a gravar sua obra para teclado, originalmente concebida para cravo, no piano moderno. Vai, portanto, contra a corrente do movimento internacional de execução de música antiga com instrumentos autênticos ou réplicas exatas dos originais. Mas, como diz François Lesure, autoridade máxima em Debussy e na música francesa, ao assinar um dos textos do álbum, "não é o instrumento que assegura *a priori* a autenticidade da execução, mas o estilo do intérprete".

No mesmo encarte, Martins escreve que pianistas, "por temor ou timidez", retiraram esse repertório de seus recitais, "embora continuem trabalhando nele em seu dia-a-dia". E justifica sua opção pelo piano: "Entre todos os compositores que escreveram para o cravo, Rameau é talvez o que melhor soube compreender o prolongamento sonoro, a importância das notas fundamentais dos acordes, a beleza melódica a serviço de toda uma estrutura baseada em princípios científicos".

Do mesmo modo claro como escreve, Martins estabelece um nível muito elevado de qualidade na interpretação dessas 56 obras distribuídas no *Primeiro Livro de Peças de Cravo*, de 1706, no *Livro de Peças de Cravo*, de 1724, nas *Novas Suítes de Peças de Cravo*, de 1728, e nas *Peças de Concerto*, de 1741. Completam a gravação as cinco transcrições para teclado de *Les Indes Galantes*, um *Minueto em Rondó* e *La Dauphine*, peça que estimulou a provocação de Wanda Landowska.

Mas, afinal, cravo ou piano? Para José Eduardo Martins, ambos deveriam compartilhar o repertório com "mútua compreensão", levando em conta as diferenças técnicas e tímbricas do instrumento, digamos, rival. Mas esse é um músico de exceção, que persegue metas difíceis como credibilidade, conhecimento profundo do *métier* e técnica irretocável.

José Eduardo Martins (no alto): seriedade musicológica e técnica irretocável do intérprete garantem leitura qualificada das 56 peças contidas no CD *Rameau – L'Oeuvre de Clavier* (acima), lançado pelo selo belga De Rode Pomp

FOTO EDUARDO SIMÕES

Os Festivais de Música de Julho na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo (*)

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	OUTRA OPÇÃO
FESTIVAIS DE INVERNO	O pianista vietnamita Dang Thai Son, os cantores Eliane Coelho, Celine Imbert, Rosana Lamosa e **Fernando Portari** (*foto*), a Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra e Coro do Teatro Argentino e os músicos populares Altamiro Carrilho e Moraes Moreira estão no 31º Festival de Inverno de Campos do Jordão.	Concerto de abertura: Sibelius – *Finlândia op. 26*; Albéniz – *Ibéria*; Ravel – *La Valse*; Respighi – *I Pini di Roma*. Concerto de encerramento: McMillan – *Obra Concertante para come inglês e orquestra – The World's Ransonming*; Beethoven – *Sinfonia nº 9 em ré menor op. 125, "Coral"*.	Auditório Claudio Santoro e Praça Capivari, em Campos do Jordão.	De 8 a 30.	Embora sua agenda não traga mais a profusão de concertos internacionais de outras épocas, o Festival de Inverno de Campos do Jordão, pela tradição e pelo nível dos professores, ainda é tido como o principal evento brasileiro no gênero.	Na ópera cômica *Pedro Malasarte*, de Camargo Guarnieri, com libreto de Mário de Andrade. Com direção cênica de Walter Neiva e regência de Lutero Rodrigues, a montagem fez sucesso em São Paulo, onde foi encenada no Teatro São Pedro.	Concertos, encontros de musicólogos, lançamentos de CDs e ateliers de aperfeiçoamento são as atividades desenvolvidas na Semana da Música Colonial Brasileira, que acontece no Itaú Cultural, em São Paulo, entre os dias 11 e 16.
FESTIVAIS DE INVERNO	Com direção artística do maestro Norton Morozowicz, o 20º Festival de Música de Londrina traz **Jamil Maluf** (*foto*), Hamburg Klavier Trio, Roberto Corrêa, Quinteto de Sopros de Curitiba e Detlef Stefengangen, além de orquestras como a Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina e Sinfônica do Paraná.	Concerto de abertura: Edino Krieger – *Abertura Brasileira*; Haydn – *Concerto para trompete*; Radamés Gnattali – *Sinfonia Popular*. Concerto de encerramento: Beethoven – *Abertura Coriolano*, *Concerto nº 4 para piano e orquestra* e *Sinfonia nº 7, em lá menor*.	Teatro Ouro Verde, em Londrina. Informações: tel. 0++/43/324-7233.	De 1º a 13.	Além da programação de concertos, o Festival de Londrina tem 55 cursos, dois workshops e dois seminários. Um deles conta com a participação do musicólogo Gerard Béhague, da Universidade do Texas, autor de textos fundamentais sobre a música brasileira.	Na *Sinfonia Popular*, do compositor gaúcho Radamés Gnattali (1906-1988). Gravada pelo autor, à frente da OSB, a obra é uma síntese do estilo de Gnattali: a um só tempo, singela e imponente, causando impacto apesar de não lançar mão de complexidades estruturais.	O 10º Festival de Inverno da Universidade Federal do Paraná promove cursos e oficinas nas áreas de artes plásticas, artes cênicas, música, literatura, dança, artesanato, arte-educação e educação especial. De 8 a 15, em Antonina (PR). Informações: 0++/41/432-1122.
FESTIVAIS DE INVERNO	O 11º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora traz Ensemble Turicum, Ensemble XIII/21, Kalenda Maya, Música Antiga de Porto Alegre, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e OSTMRJ. No corpo docente, **Ricardo Kanji** (*foto*), Edmundo Hora e Luis Otávio Santos.	Do repertório colonial brasileiro, devem ser executadas, entre outras obras, as *Matinas para a Quinta-Feira Santa*, de J. J. Emerico Lobo de Mesquita. Pelo menos uma das suítes para orquestra de J. S. Bach será tocada, em tributo aos 250 anos de sua morte.	Em Juiz de Fora, Ouro Preto, Tiradentes e São João del Rei. Informações: 0++/32/215-3951.	De 15 a 30.	Principal evento brasileiro dedicado à música dos séculos 17 e 18, o festival, pela primeira vez, está saindo dos limites de Juiz de Fora, e promovendo apresentações em cidades históricas mineiras, como Ouro Preto, Tiradentes e São João del Rei.	Na Orquestra Barroca do Festival. Formado por concertistas e professores de cursos de instrumento de época, o grupo vai aproveitar o festival para gravar um CD em homenagem aos 250 anos da morte de J. S. Bach.	A cidade histórica mineira de Diamantina abriga, de 9 a 29 de julho, o 32º Festival de Inverno da UFMG, com programação nas áreas de música, artes cênicas, artes plásticas, artes visuais, literatura e cultura, além de projetos especiais. Informações: 0++/31/499-4075.
FESTIVAIS DE INVERNO	O maestro Benito Juarez, as pianistas Sonia Muniz e **Clara Sverner** (*foto*), o Quinteto de Cordas da Paraíba, o Quarteto de Cordas da Fundação Eleazar de Carvalho e a Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho são destaques do 2º Festival Eleazar de Carvalho, em Fortaleza.	Além da ópera *Bastião e Bastiana*, de Mozart, o festival deve homenagear em seus concertos o 250º aniversário de morte de J. S. Bach, o centenário de nascimento de Aaron Copland e os 500 anos do Descobrimento do Brasil.	Teatro José de Alencar – pça. José de Alencar, s/nº, Fortaleza, Ceará. Informações: tel. 0++/85/252-2324.	De 2 a 23.	Com direção artística da pianista Sonia Muniz de Carvalho, viúva de Eleazar de Carvalho, o evento busca uma integração com o festival norte-americano de Tanglewood. Alguns professores vêm dos EUA, e a abertura de ambos os festivais se dá na mesma data.	Na singeleza e vivacidade de *Bastião e Bastiana*. Composta sob encomenda do célebre médico Franz Anton Mesmer, em 1768 (quando o compositor tinha apenas 12 anos), é a mais executada das óperas da juventude de Mozart.	No litoral do Ceará, na cidade de Camocim, a cerca de 300 km de Fortaleza, acontece um festival de quadrilhas, de 20 a 23 de julho. As apresentações, ao ar livre, são na praça do Odus, à beira-mar.
FESTIVAIS DE INVERNO	Orquestra Sinfônica de Campos, Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem, Orquestra Brasileira de Harpas, Orquestra Sinfônica da Unicamp, Quinteto Bach e Conjunto de Música Antiga do CBM estão no 10º Festival de Música de Inverno de Campos (RJ). Presença da pianista **Maria Tereza Madeira** (*foto*).	O festival promove 32 concertos ao todo.	Centro de Cultura Musical de Campos (av. Alberto Torres, 223) e Teatro Trianon, em Campos, RJ. Informações: tel. 0++/24/723-3816.	De 21 a 30.	Com direção geral do maestro Jony William e direção artística do maestro Luis Mauricio Carneiro, o Festival de Inverno de Campos oferece 400 vagas para estudantes, constituindo-se na única opção no gênero existente no Estado do Rio de Janeiro.	Na variedade do corpo docente – além de professores da Argentina e do Uruguai, o festival traz alguns dos mais reconhecidos mestres brasileiros, como Maria Alice Brandão (violoncelo), Maria Teresa Madeira (piano) e David Misiuk (trompa).	O Estado do Espírito Santo também promove seu festival: é 7º Festival de Inverno Domingos Martins. De 1º a 7 de julho. Informações: 0++/27/268-1471.
FESTIVAIS DE VERÃO	As filarmônicas de Berlim e de Oslo estão entre as orquestras que participam do BBC Proms, festival que contará com regentes do calibre de Simon Rattle, Pierre Boulez, John Eliot Gardiner, Michael Tilson Thomas, Claudio Abbado, Valeri Guerguiev, Mariss Jansons, Colin Davis e **Vladimir Ashkenazy** (*foto*).	São mais de 70 apresentações, com um repertório variado, que vai desde a execução de música antiga com instrumentos de época à estréia de 15 obras de compositores contemporâneos. Destaques: *As Bodas de Fígaro*, de Mozart; *Parsifal*, de Wagner; e a estréia britânica de uma versão de Ton Koopman para a *Paixão segundo São Marcos*, de J. S. Bach.	Royal Albert Hall, em Londres, Reino Unido. Informações: 00/++/44/20/7589-8212.	De 14/7 a 9/9.	Em sua 106ª edição, o BBC Proms talvez seja o mais democrático dos festivais de verão europeus. Sua essência não são os ingressos caros, esgotados com anos de antecedência, mas, sim, apresentações às quais o grande público tem acesso.	Em *Fractured Lines*, obra encomendada pelo festival ao compositor britânico Mark-Anthony Turnage e que deve reunir, em sua execução, a percussionista erudita Evelyn Glennie e o baterista de jazz Peter Erskine, além da Sinfônica da BBC, regida por Andrew Davis.	Quem estiver no Velho Continente e com saudades do Brasil, pode ver, até dia 23, no Barbican Centre, em Londres, *Brasil: Brazil*, evento que celebra os 500 anos do Descobrimento, reunindo atrações musicais como Hermeto Paschoal, João Gilberto, Chico César e Daniela Mercury.
FESTIVAIS DE VERÃO	Os regentes Giuseppe Sinopoli, Christoph Eschenbach e Christian Thielemann atuam no Festival de Bayreuth, à frente de cantores como **Plácido Domingo** (*foto*), Waltraud Meier, Wolfgang Schmidt, Gabriele Schnaut, John Tomlinson e Alan Titus.	Uma nova produção da tetralogia *O Anel dos Nibelungos* é a principal atração do festival, ao lado de títulos como *Parsifal*, *Os Mestres Cantores de Nurembergue* e *Lohengrin*.	Festspielhaus, em Bayreuth, Alemanha. Informações: Bayreuther Festspielen, Kartenbüro, Postfach 100262, 94502, Bayreuth. Tel. 00/++/49/921-78780.	De 25/7 a 28/8.	Exclusivamente dedicado a Wagner, o Festival de Bayreuth, neste ano, estréia uma aguardada nova produção do *Anel dos Nibelungos*, com direção cênica de Jürgen Flimm, regência de Giuseppe Sinopoli e Plácido Domingo no papel de Siegfried.	Na verve e energia do maestro Christian Thielemann, que rege a ópera *Os Mestres Cantores de Nurembergue*. Maior revelação germânica na regência nos últimos anos, Thielemann substitui o argentino Daniel Barenboim, que resolveu não mais reger em Bayreuth.	Cidade em cuja vida musical J. S. Bach atuou bastante, Leipzig celebra o 250º aniversário de falecimento do compositor alemão de 21 a 30 de julho com uma programação intensa, incluindo nomes do porte de Ton Koopman e Philippe Herreweghe.
FESTIVAIS DE VERÃO	Zubin Mehta, Riccardo Muti, Wolfgang Sawallisch, Lorin Maazel, **Claudio Abbado** (*foto*), Pierre Boulez e Mariss Jansons regem, no Festival de Salzburgo, orquestras como a Filarmônica de Viena, Filarmônica de Berlim e Sinfônica de Londres; entre solistas, Pollini, Alfred Brendel, Evgueni Kissin e Maksim Venguerov.	Com o tema *Tróia e Amor*, o festival apresenta 70 concertos, oito óperas, incluindo *As Troianas*, de Berlioz, *Ifigênia em Táurida*, de Gluck, *Tristão e Isolda*, de Wagner, *Così Fan Tutte*, de Mozart, e a estréia de *L'Amour de Loin*, de Saariaho. E sete peças de teatro, como *Hamlet*, de Shakespeare, e *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams.	Auditório do Mozarteum, Landstheater e Festspielhaus, em Salzburgo, Áustria. Informações: 00/++/43/662-8045760.	De 23/7 a 31/8.	Apesar das ameaças de boicote causadas pela ascensão ao poder, na Áustria, do Partido da Liberdade, de extrema direita, o Festival de Salzburgo continua com uma programação rica e atraente, à altura de suas tradições.	Na nova produção, com direção musical de Lothar Zagrosek, e direção cênica de Hans Neunfels, da ópera *Così Fan Tutte*, de Mozart. O Festival de Salzburgo costuma tratar com carinho especial as óperas do compositor, mais ilustre filho da cidade.	Ainda na Áustria, o Festival de Bregenz tem montagens de ópera à beira do lago de Constança. Entre 20 de julho a 23 de agosto, o festival destaca *Un Ballo in Maschera*, de Verdi, e uma nova produção de *O Galo de Ouro*, de Korsakov.
FESTIVAIS DE VERÃO	**Lorin Maazel** (*foto*), Daniel Oren, Leo Nucci, Ferruccio Furlanetto, Juan Pons, Inva Mula, Renato Bruson, Ghena Dimitrova, Fabio Armiliato, Giovanna Casolla e Andrea Bocelli são alguns dos participantes do Festival da Arena de Verona.	Em sua 78ª edição, o festival traz exclusivamente Verdi. Além das óperas *Nabucco*, *Aida*, *La Forza del Destino* e *La Traviata*, haverá uma apresentação do *Requiem*, com regência de Lorin Maazel e participação do tenor Andrea Bocelli entre os solistas.	Arena de Verona, na cidade de Verona, Itália. Informações: 00/++/39/45-8005151.	Até 3/9.	Uma vasta arena dos tempos romanos é a atração que tem levado turistas do mundo inteiro para assistir, ao ar livre e com som amplificado, às montagens de ópera do Festival de Verona.	Na nova produção do *Nabucco*, de Verdi. Com regência de Daniel Oren, e direção cênica de Hugo de Ana, a ópera traz o vigoroso e sexagenário barítono italiano Renato Bruson no papel-título.	O Festival de Spoleto, na Itália, que vai até dia 16 de julho, tem direção artística de Gian Carlo Menotti, 89, direção musical de Richard Hickox, destacando uma montagem de *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss, bem como uma apresentação ao ar livre de *Die Schöpfung*, de Haydn.
FESTIVAIS DE VERÃO	Schoenberg Ensemble, Filarmônica de Nova York, Balé Bolshoi, Teatro Maly de São Petersburgo, **Meredith Monk** (*foto*) e Les Colporteurs são algumas das atrações do Lincoln Center Festival, em Nova York.	Em três semanas, serão 108 espetáculos, nas áreas de música, teatro, ópera, circo, cinema e vídeo.	Lincoln Center, em Nova York, Estados Unidos.	De 11 a 30.	Embora a maior tradição dos festivais de verão esteja na Europa, o Lincoln Center Festival se destaca, na América, por uma programação empreendedora e radical, buscando mostrar a produção contemporânea em todas as áreas.	Na delirante ópera multimídia *Writing to Vermeer*, com música do holandês Louis Andriessen e libreto do cineasta britânico Peter Greenaway. Intepretada pelo Asko Ensemble e Schoenberg Ensemble, sob regência de Reinbert de Leeuw, ela terá no festival sua estréia americana.	Modelo no qual Eleazar de Carvalho se inspirou ao reformar o Festival de Inverno de Campos do Jordão, o Festival de Tanglewood (em Lenox, no Estado de Massachusetts, nos Estados Unidos) é a residência de verão da Sinfônica de Boston durante os meses de julho e agosto.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO FERNANDO PORTARI: GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / E JAMIL MALUF: FERNANDO ANHÊ/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

FOTO ANDY COTTERILL/CAMERA PRESS

O diretor: renovação ontem e hoje

O estado das coisas

Em entrevista exclusiva, WIM WENDERS, um dos maiores diretores do moderno cinema alemão, fala de suas influências, da crítica, da estética autoral que abandonou e de sua crença na revolução do cinema digital

Por Fernando Eichenberg, em Munique

Aos 22 anos, o alemão Ernst Wilhelm Wenders se divertia tocando seu saxofone. Certo dia, viu numa vitrine uma câmera de 16 mm Bolex. O inesperado objeto do desejo, no entanto, custava bem mais do que o valor somado pelos trocados que guardava no bolso. Ele não hesitou. Deixou o instrumento na loja, com a possibilidade de recomprá-lo num prazo de um ano, e saiu com a câmera na mão. Algumas idéias na cabeça e dois curtas-metragens bastaram para que o saxofone fosse definitivamente esquecido. Encerrava-se ali a carreira de músico do jovem Ernst e debutava a biografia de Wim Wenders.

A nova visão de mundo acabou definindo outras escolhas: os estudos de medicina e filosofia foram abandonados aos 23 anos, quando ele se tornou crítico de cinema. Entre 1968 e 1972, Wenders escreveu textos na revista *Filmkritik* e no jornal *Die Süddeutsche Zeitung*. Da teoria à pratica, em 1971 começou a ser objeto de críticas com *O Medo do Goleiro diante do Pênalti*, baseado na obra homônima do escritor Peter Handke. Depois, sucederam-se filmes como *O Amigo Americano* (1977), *Nick's Movie* (1980) ou *Hammett* (1982, *ver texto adiante*). O primeiro grande prêmio surgiu com *O Estado das Coisas*, Leão de Ouro de Veneza em 1982. A consagração viria com *Paris, Texas*, Palma de Ouro em Cannes em 1984. Errante, sonâmbulo, incansável, Wenders continuou rodando: *Asas do Desejo*, *Até o Fim do Mundo*, *Tão Longe, Tão Perto*, *O Fim da Violência*. Nem sempre com o aplauso da crítica e do público, como ele mesmo reconhece. Seu mais recente e 20º filme, *O Hotel de Um Milhão de Dólares*, roteiro escrito por Nicholas Klein e pelo amigo Bono Vox, líder do grupo U2, tem provocado reações que vão do mais vivo entusiasmo ao declarado tédio. Mas foi com um recente documentário que Wim Wenders alcançou aprovação unânime como nunca antes experimentara. *Buena Vista Social Club*, redescoberta e revelação de uma velha geração de músicos cubanos, vem acumulando elogios da crítica e cativando platéias no mundo inteiro.

A câmera Bolex de Wim Wenders hoje é relíquia. Mesmo suas mais modernas câmeras de 16 mm e 35 mm foram relegadas ao sótão. O diretor se incorporou ao grupo dos entusiastas do cinema digital. *Buena Vista* foi filmado com essa tecnologia. O próximo documentário, *Vill Passiert*, sobre o grupo de rock alemão Bap, e a ficção *In America*, seu outro novo projeto, também. Wenders acredita que a técnica digital — capaz de baratear tremendamente os custos e "democratizar" a produção de filmes — vai revolucionar a forma de contar histórias no cinema e garantir a diversidade do gênero de filmes.

O encontro do cineasta com **BRAVO!** aconteceu em Munique, numa das salas da Das Werk, uma das maiores especialistas em pós-produção digital da Alemanha, da qual o cineasta se tornou sócio em junho do ano passado. Vestindo calça e camisa cinza e exibindo inseparáveis tênis, Wenders acomodou-se numa das cadeiras da sala de reuniões decorada em estilo minimalista. Com a fala pausada e suave, abordou os novos projetos e o sucesso de *Buena Vista*, revelou seu desgosto com a crítica, defendeu o cinema digital, repetiu sua paixão pelo rock e disse que não faz mais o chamado "cinema de autor".

BRAVO!: O sr. afirmou certa vez que todo cineasta não tem mais do que duas ou três histórias para contar — às vezes, tem apenas uma. O problema seria encontrar uma nova forma de contar. Quais são suas duas ou três histórias?

Wim Wenders: Eu mudei com o tempo. Acho que as duas ou três histórias que contei nos anos 70 acabaram se tornando diferentes. Não contei histórias de amor no começo da minha carreira. Aprendi, pouco a pouco, a ter confiança para contá-las. Falava sobretudo da necessidade do amor, mas desde um certo tempo comecei a tratar do amor como algo possível. O que acontece em *O Hotel de Um Milhão de Dólares* é uma esperança de amor, mesmo que não tenha um final feliz.

Na sua filmografia, cinema e rock'n'roll estão quase sempre juntos. Como é essa relação?

Cinema e rock'n'roll são, cada vez mais, as duas expressões contemporâneas mais precisas, mais espontâneas. Tenho a impressão de que todas as outras formas de reflexão, sobretudo o teatro ou a literatura, são demasiado lentas, pesadas. O cinema e o rock'n'roll são consumidos em harmonia com nossa época de consumo. De uma maneira direta, rápida. Por causa disso, podem ser bastante precisos na constatação da temperatura, do pulso da nossa época. O cinema é cada vez mais influenciado pela publicidade e pelo videoclipe.

Como o sr. vê as críticas ao aspecto superficial dessa linguagem?

Acredito que a palavra superficial não significa mais grande coisa. Toda nossa cultura, essa cultura da imagem, que se torna a principal cultura de nosso tempo, é extremamente superficial. É a natureza da imagem que nos mostra sobretudo a superfície. E o que quer dizer superfície? É a área, a extensão, não? Ela se torna cada vez mais refinada, interessante, de maneira que cada vez menos se quer ver o que há por trás dessa superfície. Vemos já todo um gênero de filmes que abandonou completamente a idéia de nos mostrar outra coisa que não seja a superfície. Tudo o que está por trás, como a psicologia, já não interessa mais.

Como o sr. vê hoje, a distância, o movimento de Wim Wenders, Rainer Fassbinder e Werner Herzog, que renovou o cinema alemão?

Nos anos 70, até a metade dos anos 80, com a morte de Fassbinder, e um pouco também a morte do cinema de autor, desenvolveu-se de uma maneira bastante forte esse novo cinema alemão. Foi, talvez, a última vez que o cinema de autor pôde irromper de uma forma clara e maciça. As mesmas pessoas eram produtores, diretores e roteiristas. Hoje ainda vemos alguém que repete essa forma de cinema em algum lugar, mas acho que aquela foi a última vez que ela se manifestou como uma verdadeira força econômica e houve uma certa continuidade, com o jovem cinema alemão. Depois, eu fui para os Estados Unidos, Rainer nos deixou e Werner se retirou para fazer documentários — espero com impaciência que ele faça de novo uma obra de ficção, e acho que está fazendo. A onda do cinema alemão perdeu sua força em meados dos anos 80. Eu mesmo ainda fiz um ou dois filmes nessa tradição. O último talvez seja *Asas do Desejo*. Talvez, ainda, *Até o Fim do Mundo*. Mas, depois, comecei cada vez mais a fazer filmes que não eram mais filmes de autor. Hoje trabalho com produtores, roteiristas, faço filmes como *O Hotel de Um Milhão de Dólares*, realizado por um trio: Bono, Nicholas Klein e eu mesmo. O cinema de autor, por definição, é aquele que sai de uma só cabeça, e não faço mais filmes assim.

Quem faz cinema de autor hoje?

Ainda há filmes de autor. Há alguns que se proclamam como tal, mas que na realidade não o são. Num dado momento, poderíamos pensar que *Beleza Americana* (*de Sam Mendes*) fosse um deles. Mas é um filme de estúdio, que assimilou bem certos indícios de filme de autor. É um produto interessante. Há alguns anos, seria impossível pensar que um grande estúdio como o DreamWorks (*de Steven Spielberg*) produzisse algo assim. É surpreendente. Os meios e as formas de ocupação do cinema independente são absorvidos pela indústria. Forçaram-se todos os limites. Quer dizer que, a partir de agora, para fazer um filme independente, é preciso ultrapassar esse limite estabelecido por um filme como *Beleza Americana* ou *Quero Ser John Malkovich* (*de Spike Jonze*), filmes que forçam os limites. É preciso ir além. O que é saudável e não é nada novo. Os grandes estúdios americanos, já nos anos 20 e 30, compraram, entre aspas, os talentos europeus independentes para assimilá-los. Cada geração de diretores tem a necessidade de reinventar seu status de independente.

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

O Hotel de Um Milhão de Dólares **(com Mel Gibson, acima) e** *Buena Vista Social Club* **(com Ibrahim Ferrer, página oposta): momentos diversos da trajetória recente de Wenders. O primeiro filme provocou críticas mundo afora; o segundo foi o mais próximo que o diretor chegou da consagração total**

CINEMA

O sr. já manifestou antipatia pela obra de Oliver Stone e simpatia pela de Jim Jarmusch, Quentin Tarantino e Gus Van Sant, por exemplo. Seria um pouco nessa linha o seu gosto pelo cinema?
É, são esses os nomes, sim. E também jovens que começam a trabalhar hoje, que estão montando seus primeiros filmes e criam numa certa atitude de revolta contra esse velho cinema que funciona à base de receitas. Esse cinema jovem é feito em grande parte, hoje, na Ásia. Não foi por acaso que a maioria dos prêmios do mais recente Festival de Cannes (*em maio*) foi para a Ásia. Há jovens por todo o mundo que querem entrar no sistema, que fazem um só longa-metragem, uma publicidade, e no dia seguinte estão inseridos na máquina e ficam contentes, porque era isso que queriam, fazer filmes de ficção científica de orçamentos grandiosos. Não digo que isso é o diabo, que é ruim. Também assisto a esses filmes, também gosto de ver os grandes espetáculos. Mas é preciso deixar claro que essa é uma forma de fazer filmes e não poderá nunca ser a única forma. Daí a minha simpatia por aqueles que reinventam o cinema hoje. E acho que isso tem muito a ver com o cinema digital. É interessante, pois estamos justamente num momento em que cada um tem a liberdade de decidir o que vai reter de toda essa história do cinema analógico, fotoquímico, mecânico, que está em vias de acabar ou vai continuar ainda por alguns anos, mas não por muito tempo. O que vou guardar desse tesouro? Há coisas que me interessam? É preciso saber para, então, começar a traduzir no formato digital. A questão é saber como digerir esse primeiro século de filmes para poder entrar no segundo, que pertence ao cinema digital.

O dinamarquês Lars Von Trier recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes com um filme digital (*Dancer in the Dark*).
Por exemplo. Ele é um dos pioneiros. Toda a escola do Dogma (*dinamarqueses como Trier e Thomas Vinterberg, que defendem um cinema de "câmera na mão" e sem efeitos especiais*) é pioneira desse novo cinema. Mas não são os únicos.

A associação de sua produtora, a Road Movie, com a Das Werk, número 1 da pós-produção digital na Alemanha, foi uma maneira de entrar no mundo do cinema digital com uma nova estrutura de trabalho?
Exatamente. Eles poderão nos ajudar a entender como usar essa técnica, aplicada até agora predominantemente na publicidade, e nos fazer avançar com ela no domínio do cinema. Foi um casamento bastante lógico. Com a Road Movie tínhamos um know-how de 25 anos de produção independente, uma rede bastante ampla de contatos e de distribuidores em todo o mundo. Das Werk não tem experiência na produção de cinema, mas tem experiência na tecnologia digital.

À parte os aspectos técnicos, qual a diferença entre filmar com uma câmera comum e uma digital, como o sr. fez em *Buena Vista* e fará em *In America*? Por que essa escolha? O sr. acredita que o processo digital revolucionará também o conteúdo do cinema?
Nesses dois projetos, sobretudo no filme *In America*, porque se trata de ficção, tento começar a entender o que o digital mudará no texto, na estrutura das histórias. Não creio que valha a pena continuarmos fazendo as mesmas coisas de antes, com as mesmas ferramentas. Acho que há uma outra qualidade que deve ser integrada às histórias, que reflete a natureza digital da imagem. Ainda não filmei uma ficção em digital. Como traduzir o digital numa outra forma de narração, de história, numa outra visão de mundo, tudo isso é bastante novo para mim. Seria prematuro teorizar a respeito. Estou fazendo esse filme exatamente para tentar saber, compreender o que vai mudar.

À direita, Harry Dean Stanton e Natassja Kinski em *Paris, Texas*, filme de estética tipicamente wenderiana: *road movie* de ritmo lento, é uma fábula sobre a incomunicabilidade pontuada por uma excepcional trilha sonora (de Ry Cooder)

FOTO ZENA

O sr. falou em *In America*. Como será esse filme e o seu outro novo projeto, *Vill Passiert*?
Vill Passiert é um filme que fiz recentemente, que está em fase de montagem. É um filme feito com amigos músicos, integrantes de um grupo alemão que se chama Bap, da cidade de Colônia. O grupo existe há 20 anos e é bastante conhecido e importante na Alemanha. Eles sempre cantaram em alemão – mais precisamente, num dialeto bem específico de Colônia, da época medieval, muito bonito, puro, que se chama *kölsch*. Wolfang Niedecken canta e escreve todas as letras das músicas. Seu maior herói, assim como para mim, é Bob Dylan. Ele, como eu, é influenciado pela música do Kinks. É um amigo de longa data. Fiz um filme que é metade documentario, metade "rockmentário".

Será algo como um *Buena Vista* do rock alemão?
Será bastante diferente. Eles não são velhos. São bem mais jovens do que eu, quase 20 anos mais jovens. Não são músicos "esquecidos"; fazem um grande sucesso na Alemanha.

E *In America*?
Será um grande filme de ficção, que vou filmar com a nova série de câmera digital da Sony, a 24P. É uma história completamente diferente. Não começaremos a filmar antes de setembro ou outubro, talvez mesmo um pouco mais tarde. Será um puro *road movie*, como *Paris, Texas*. A história se passa inteiramente numa viagem pelos Estados Unidos. Não posso dizer mais, porque ainda estou escrevendo o roteiro, e muita coisa poderá mudar. A única coisa que posso adiantar é que o grupo Eels fará a música do filme.

O sr. revelou certa vez ter más lembranças das filmagens de *Paris, Texas*. Por quê?
Tenho lembranças gloriosas de *Paris, Texas*. Mas, ao mesmo tempo, na época em que filmávamos, não achávamos tudo assim tão glorioso. A qualquer hora o Departamento de Imigração poderia ter interrompido nosso trabalho e expulsado toda a equipe. Metade da equipe trabalhou com um visto de turista, escondida. Se não tivéssemos podido ter terminado o filme, teria sido um desastre. Fora isso, as lembranças de *Paris, Texas* são formidáveis. Foi genial. E, vendo agora, mesmo o perigo foi um pouco heróico. Mas na época não achávamos isso, tínhamos medo.

O sr. foi crítico de cinema quando tinha 23 anos. Quais são as virtudes e defeitos da crítica hoje?
Talvez não possamos dizer virtudes e defeitos. A crítica não é feita de forma separada do resto do mundo. Ela se faz em meio a essa paisagem muito diferente, audiovisual, na qual se faz o cinema hoje. Se olho para a época em que era crítico de cinema, comparada à época de hoje, tudo mudou. Há muito pouca crítica independente, como nós éramos na época, como era a crítica da Nouvelle Vague, como eram Truffaut e Godard quando escreviam sobre cinema. Hoje a crítica faz parte da indústria, é mais um serviço do que uma instituição independente. Raramente leio críticas em revistas sobre as quais posso dizer: "Ulalá, ele correu riscos". A maior parte delas, sobretudo nos Estados Unidos, mas também na Europa, na França, na Inglaterra, é uma crítica de opinião, é muito opinativa. O que gostava na crítica era essa capacidade de atrair o espectador para o filme, de falar de experiências, de explicar o contexto. A última coisa que me interessa é que alguém me diga se o filme é bom ou é ruim. Quero decidir isso eu mesmo. Eu tinha uma regra própria: só escrevia sobre filmes dos quais havia gostado. Hoje, tenho a impressão de que a maior parte da crítica faz o contrário.

Muitos de seus filmes não foram bem aceitos pela crítica e pelo público. O sr. disse certa vez que, se por um lado as pessoas talvez não tenham enten-

Em cartaz

Até o fechamento desta edição, dois filmes de Wenders estavam em cartaz: *O Hotel de Um Milhão de Dólares*, **com Mel Gibson, Jeremy Davies e Milla Jovovich; e o documentário** *Buena Vista Social Club*. **Boa parte da obra do cineasta está disponível em vídeo:** *O Medo do Goleiro diante do Pênalti*, *O Amigo Americano*, *O Estado das Coisas*, *Hammett*, *Paris, Texas*, *Asas do Desejo*, *Até o Fim do Mundo*, *Tão Longe, Tão Perto*, *O Fim da Violência* **e** *O Céu de Lisboa*

dido seu filme, por outro talvez o sr. não tenha sabido se expressar como gostaria.
É verdade. Foi assim, sobretudo, no caso de *Tão Longe, Tão Perto*. Já em *O Fim da Violência*, estou convencido, hoje, de que o problema foi outro. Se tivesse dado outro título a esse filme, muitos espectadores e críticos não teriam se deixado levar para esse caminho demasiado didático, intelectual, porque não se trata de um filme sobre a violência. Eu guiei o espectador na direção errada com o título. Na maioria das vezes, acho que escolhi bem os títulos, mas com esse cometi um grave erro. Tinha o bom título, mas não o usei: *Crime Invisível*.

Até o Fim do Mundo (acima), obra que, de certa maneira, inaugura uma nova fase na trajetória de Wenders: a narração se transforma em discurso. Na pág. oposta, *Asas do Desejo* (com Solveig Dommartin), símbolo da fase anterior

O sr. costuma citar Jean-Luc Godard, que disse que, à força de produzir filmes cada vez mais caros, os estúdios acabarão por fazer um só filme destinado à população mundial.
Godard disse isso há muito tempo, há 20 anos, e em grande parte com razão. No ano em que foi exibido *Titanic* (1997/1998), ele já estava quase com razão. Todo mundo assistiu a um só filme, que custou uma fortuna. Mas, quando Godard disse isso, não previu a chegada do cinema digital, que é justamente o que vai garantir a diversidade. O cinema digital vai reintroduzir tudo o que estamos perdendo agora: os pequenos filmes, o cinema de autor, tudo o que é específico poderá reaparecer, com classe.

O sr. definiu *Buena Vista Social Club* como um "musicomentário". O filme era previsto para ser rodado em três semanas e acabou se estendendo por um ano. Como foi isso?
Um filme assim não se pode prever, projetar. Primeiramente, era um documentário. Mas, durante a filmagem desse documentário, aos poucos descobrimos uma verdadeira ficção a se desenvolver diante de nossos olhos, uma fábula: a história do sucesso desses músicos. Encontrar o sucesso com 80 anos é uma ficção incrível.

Qual a sua opinião sobre a situação de Cuba?
A passagem do socialismo à era do consumo acabará por ocorrer em Cuba. O seu sistema político e ideológico é obsoleto, tão obsoleto quanto o bloqueio americano. Tudo isso terminará um dia desses, e os cubanos entrarão no século 21. Eles ainda estão nos anos 60, talvez. Um dia, o presente chegará. Assisti a isso em Berlim Oriental. Foi muito penoso, duro, e aconteceu de uma maneira muito rápida. Ninguém estava preparado, e muita gente ainda sofre hoje com isso. Espero que Ibrahim Ferrer (*músico que aparece em* Buena Vista) tenha razão quando diz, no filme, que "nós, os cubanos, somos muito fortes, porque estamos protegidos contra o mal e contra o bem".

Como o sr. define essa comunhão com Bono Vox e o U2? Há alguma identificação entre o que eles fazem na música com o que o sr. faz no cinema?
Bono é um irmão para mim. Quando vi a sua *tour Zooropa* (*no início dos anos 90*) ou a *tour Pop Mart* (*em 1997/1998*), disse a mim mesmo: "Ninguém faz no cinema o que eles fazem no rock'n'roll com seus espetáculos". *Zooropa* e *Pop Mart* eram realmente visões do mundo contemporâneo. Gosto muito de Bono porque acho que ele tem um senso muito aguçado do que é a contemporaneidade. E é isso que procura o cinema.

O sr. pretende trabalhar novamente com Peter Handke?
Ainda somos grandes amigos. Encontramo-nos recentemente, e eu disse: "Já faz tempo que não fazemos algo juntos". Continuo achando que ele é um dos maiores escritores de nossa época.

Durante as filmagens de *O Estado das Coisas*, em Portugal, em 1981, o sr. conheceu Glauber Rocha. Como foi esse encontro?
Ele veio nos visitar. Passou dois dias em Sintra. Patrick Bauchau, ator principal do nosso filme, fez um longa entrevista com ele, filmada com uma pequena câmera de vídeo que tínhamos na época. Patrick ficou muito contente com a entrevista, com as respostas de Glauber. Me lembro bem da sua visita, temos algumas fotos, e gostaria muito de encontrar essas fitas.

O sr. acompanha o novo cinema brasileiro, de Walter Salles, por exemplo?
Conheço Walter, seu cinema e também a pessoa. Nos vimos num festival de Cannes. Participamos juntos de um debate sobre o futuro do cinema. Gosto muito dele. Mas devo dizer que é o único que conheço da nova geração de cineastas brasileiros.

FOTO ZENA

FOTOS DIVULGAÇÃO / PRENSA TRÊS

Dilemas com fritas

A trajetória de Wenders foi da ação ao discurso, da Europa à América, da diferença à integração. Por Michel Laub

No quase esquecido *O Estado das Coisas*, de 1982, Wim Wenders conta a história de um diretor europeu sem dinheiro para concluir o seu filme autoral, em Lisboa, com atores alemães e registro em preto-e-branco. Ao encontrar o seu financiador arruinado, em Los Angeles, ouve dele um diagnóstico implacável da cultura de massas, a responsável evidente por seu naufrágio: nestes tempos de McDonald's, diz ele com outras palavras, os filmes precisam ter história, o público não quer saber de digressões sobre a alma, sobre os homens, sobre o cheeseburger e as fritas. O diretor fictício, presume-se, é uma alusão ao próprio Wenders, e é curioso como esse artista que surgiu como renovador do cinema alemão, juntamente com Herzog e Fassbinder, protagonizou um movimento contrário ao que é proposto ao seu personagem: como "europeu", se é que se pode considerar assim, costumava contar histórias; como "americano", ou ao menos alguém cada vez mais integrado a temas e idéias típicos dos Estados Unidos, o que foi se tornando ao longo da década de 80, passou a ser discursivo, enfadonho além do limite – e, de alguma maneira, uma espécie de conservador às avessas.

Wim Wenders, numa leitura crítica corrente, pode ser definido como o cineasta do movimento. A maior parte do que fez se traduz na análise do fenômeno e de suas conseqüências. Mas "movimento", em sua cartilha, é um conceito de amplitude maior que o mero deslocar-se, ato caro aos seus principais personagens: é, mais que isso, a velocidade em contraponto ao plano estático, o diálogo em contraponto ao silêncio, o "progresso" em contraponto ao "atraso" – a ação, em suma, mostrada não só numa perspectiva estética, mas também política. Em seus filmes, convivem ao mesmo tempo um encantamento inegável por essa ação e uma resistência assustada a ela.

Num resumo – e o dilema de *O Estado das Coisas* serve como matéria didática perfeita –, pode-se separar a sua obra em duas fases. *Asas do Desejo* (1987), em que um anjo desce à terra para viver uma paixão

O tempo de Wenders

Principais filmes do diretor e do novo cinema alemão

1945 – Wim Wenders (*foto*) nasce em Düsseldorf, Alemanha. Estudou medicina e filosofia antes de se firmar como um dos

principais renovadores do cinema alemão do pós-guerra. Os outros, Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder, também nascem nessa época: em 1942 e em 1945, respectivamente.

1967 – Wenders estréia com o curta *Schauplatze*. Herzog faz seu primeiro longa, *Sinais de Vida*.

1970 – Primeiro longa de Wenders, *Summer in the City*. Um ano antes, Fassbinder estreou com *O Amor É mais Frio do que a Morte*.

1971 – *O Medo do Goleiro diante do Pênalti*, uma interessante mistura de *thriller* e *road movie* em ritmo bastante lento, já tem alguns dos temas que acompanhariam Wenders por quase toda a sua obra: o movimento, a incomunicabilidade, a morte. Roteiro de Wenders e Peter Handke e uma bem cuidada trilha sonora de Jürgen Knieper.

1973 – Depois de *A Letra Escarlate* (1972), Wenders filma *Alice nas Cidades*, considerado até hoje um de seus grandes momentos como cineasta. Com Rüdiger Vogler, Yella Rottländer e Lisa Kreuzer, é a história de um jornalista alemão que não consegue escrever um artigo sobre os Estados Unidos. Decidido a voltar ao seu país, conhece uma mulher e sua filha, Alice, de quem passa a tomar conta por um período mais longo do que o planejado. Um ano antes, Herzog filmou *Aguirre, a Cólera dos Deuses*

1975 – *Movimento Falso* tem roteiro de Peter Handke baseado na obra de Goethe. Com Rüdiger Vogler e Hanna Schygulla. No ano anterior, Herzog lançou *O Enigma de Kaspar Hauser*.

1976 – Estréia *No Decurso do Tempo*, escrito por Wenders, com Rüdiger Vogler, Hanns Zischler e Lisa Kreuzer. Dois homens viajam longamente trocando confissões banais. Fassbinder faz *Roleta Chinesa*.

1977 – Baseado na obra de Patricia Highsmith, Wenders filma *O Amigo Americano*. O personagem Ripley é vivido por Dennis Hopper, e sua vítima, pelo

não menos esplêndido Bruno Ganz (*ambos na foto*). Um ano depois, Fassbinder lança *O Casamento de Maria Braun*, e Herzog, *Nosferatu*.

1980 – Em *Nick's Movie – Lightning over Water*, Wenders homenageia o cineasta Nicholas Ray, grande admiração sua. Fassbinder faz *Lili Marlene*. No ano seguinte, Herzog aparece com *Fitzcarraldo*.

1982 – *Hammett, Mistério em Chinatown* é a incursão de Wenders por Hollywood. Produzido por Francis Ford Coppola, o filme homenageia o escritor e mestre do gênero policial Dashiel Hammett. No mesmo ano, o diretor lança

O Estado das Coisas (*foto*), um estudo sobre a linguagem cinematográfica filmado em Portugal. Morre Fassbinder, que nesse ano finalizou *Querelle*.

derradeira, seria o símbolo da primeira, a fase das "histórias". A ponta-de-lança da segunda, a do discurso, seria *Até o Fim do Mundo* (1992) – *thriller* centrado na invenção de uma câmera que dá luz aos cegos. Em *Asas...*, o movimento é a existência carnal, com as agruras e a maravilha que lhe são peculiares, e a sua conseqüência, a perda da imortalidade. Nesse caso, lentidão narrativa à parte, há uma ingenuidade que joga a favor: uma tese, a da superioridade da aventura terrena sobre as divagações do espírito, recupera a tradição dos dilemas metafísicos, do pecado e da punição, do amor e da morte. Basta pensar em fenômenos novos em termos históricos, como o pensamento materialista, ou tipicamente contemporâneos, como a tragédia da Aids, para constatar a atualidade desses assuntos velhos como o mundo. Tratá-los sob uma perspectiva inocente, capaz de permear diálogos com perguntas do gênero "o que é a vida?", ilustra com precisão a imaturidade humana, no passado e sempre, diante deles.

Já em *Até o Fim do Mundo*, movimento significa tecnologia, e a sua conseqüência é o esvaziamento das relações. Também há ingenuidade, como em *Asas...*, mas agora o termo pode ser usado em sua pior acepção: a do maniqueísmo, de uma visão de mundo quase infantil, incapaz de ver matizes entre o certo e o errado, a arte e a corrupção, a Europa e a América. À diferença do filme de 1986, no qual não há redundância, com a obra explicando o seu próprio sentido, *Até o Fim do Mundo* o anuncia o tempo todo: distinto público, eis o mal do mundo digital, eis a insensatez da ciência, eis o homem maculando o seu destino de espécie com aviões, relações artificiais e telefones com visor. Outro exemplo é *O Fim da Violência* (1997), um roteiro de pretensa atualidade, pretensa abrangência, pretenso protesto contra o embrutecimento do pensamento coletivo. Uma organização governamental secreta decide extinguir a violência; para tanto, num enredo orwelliano, persegue os "responsáveis" – um produtor de filmes sangrentos, um rapper de letras agressivas, o inventor arrependido do sistema de vigilância que permitirá a "paz". No todo, tem-se uma fábula sobre o totalitarismo, um excelente argumento desperdiçado por uma mão pesada que sublinha o tempo inteiro o que está querendo dizer.

O que mudou, portanto, foi a forma como Wenders expõe suas obsessões, que não se resumem apenas ao "movimento". Vários críticos, com acerto, já o definiram como um estudioso da falta de comunicação entre os homens: em *O Medo do Goleiro diante do Pênalti* (1971), um goleiro expulso de campo pelo juiz acaba assassinando a amante; para se esconder da polícia, vaga pelo interior da Alemanha, e em nenhum momento é capaz de expor sentimentos diante de seus interlocutores: os diálogos são quase *nonsense*, e sugere-se que o crime tenha sido o seu único momento de real contato com a realidade. Em *Paris, Texas* (1984), um homem vaga por estradas longas e desertas – *bastante* longas e desertas – em direção a um amor perdido; quando o encontra, não há integração possível: ambos se vêem através de um vidro, uma metáfora próxima do lugar-comum, mas que serve como exemplo da palavra perdida, do mutismo que separa, do abismo entre indivíduos incapazes de interagir com o outro. No excelente *O Amigo Americano* (1977), policial baseado na obra de Patricia Highsmith, o psicopata Ripley, criação máxima da escritora, envolve um doente desenganado numa série de crimes; a trama toda é fundada em mal-entendidos – mentiras quanto ao diagnóstico da doença, uma crise conjugal silenciosa, identidades escondidas em função da conveniência –, a tradução mais corriqueira dos ruídos de comunicação. Ruído, aliás, é só o que o técnico de som que protagoniza *O Céu de Lisboa* (1994), espécie de lado B de *O Estado das Coisas*, consegue arrancar do dia-a-dia na capital portuguesa.

Bono Vox num show do U2: parceiro típico do novo Wenders. Abaixo, à dir., Rüdiger Vogler como o técnico de som que grava os ruídos da capital portuguesa em *O Céu de Lisboa*

FOTOS CAMERA PRESS / DIVULGAÇÃO

Há outras interpretações possíveis: o alter ego de *O Estado das Coisas* declara, também, que filma e sempre filmou a morte. De fato, esse é um mote visível de obras como *O Medo do Goleiro...*, *O Amigo Americano* e *Hammett* (1982), sem falar em *Asas do Desejo*, *Tão Longe, Tão Perto* (1993), *Até o Fim do Mundo* e *O Fim da Violência*. E quem dirá que a nova fase de Wenders, que alerta para os males do fim das ideologias, para o encurtamento das distâncias e para o triunfo capitalista, não identifica nessa nova e branda forma de pesadelo autoritário, personificada nos Estados Unidos, um *revival* daquilo que a Alemanha experimentara em doses cavalares durante o período nazista? É a volta do conhecido tema germânico do pós-guerra, pronto para rechear a obra de seus artistas típicos com um moralismo exagerado surgido da própria culpa.

Independentemente de suas intenções, Wenders tornou-se mecânico, distante dos seus personagens, transformados a partir de *Asas do Desejo* em meros arquétipos, tipos prontos para representar idéias, correntes, posturas – que já não podem ser apenas mostradas, precisam ser enunciadas, e enunciadas de novo se alguém ainda não entendeu: a protagonista de *Até o Fim do Mundo* vicia-se no uso da máquina, um truque desnecessário para falar dos males do progresso; o de *O Hotel de Um Milhão de Dólares* (2000) diz preferir o que se passa na televisão à opacidade da vida, um truque desnecessário para falar da "modernidade virtual"; o de *O Fim da Violência* pede aos outros que "definam violência", uma ilustração para lá de óbvia de que ninguém sabe a verdadeira extensão e natureza do problema.

O impasse wenderiano talvez possa ser explicado, também, pela escolha de suas parcerias. Os filmes da primeira fase têm roteiros de gente como Peter Handke e Sam Shepard. O argumento de *O Hotel de Um Milhão*, dividido com Nicholas Klein, é de Bono Vox, líder do U2. Bono cumpriu uma trajetória interessante: no início dos 80, era um irlandês católico e irado que bradava contra a guerra, a violência, a intolerância religiosa. Era ingênuo, como Wenders às vezes era, mas conseguia ser autêntico ao extrair verdades literais de sua raiva. A partir de 1991, com *Achtung Baby*, Bono começou a mudar: num mundo pós-Muro de Berlim, de inimigos menos identificáveis, optou por um discurso falsamente cínico, que servia, por oposição ao que era dito, como instrumento de crítica à sociedade de consumo. A ironia é que, a partir daí, Bono alcançou um patamar à Madonna e Michael Jackson, de *superstar* do primeiro time, e segue até hoje ganhando os milhões do sistema para criticar esse mesmo sistema.

Wenders é um caso parecido. Como se sabe, uma das especialidades do Grande Irmão capitalista é incorporar em suas hostes as vozes descontentes ou exóticas. Como Bono, o cineasta foi virando um ser paradoxal, que filma as contradições da geopolítica dominada pela América muitas vezes faladas em inglês, com atores americanos, para os adolescentes dos multiplex e do suco de caixinha (o grande público, afinal, de Mel Gibson e seu *O Hotel de Um Milhão de*

FOTOS DIVULGAÇÃO

1984 – *Paris, Texas*, escrito por Sam Shepard e L. M. Kit Carson, é o filme em que Wenders demonstra um absoluto domínio técnico da fotografia. Com Harry Dean Stanton e Natassja

Kinski (*foto*), conta a história de um homem que vaga por estradas desertas em direção a um amor perdido. Bela trilha sonora de Ry Cooder.

1987 – Depois de *Tokyo Ga* (1986), Wenders produz aquela que se tornaria, talvez, a sua obra mais significativa: *Asas do Desejo*, com Bruno Ganz, Peter Falk e Solveig Dommartin. Roteiro de Wenders e Peter Handke. Lírico e contemplativo, fala de um anjo que renuncia à eternidade em favor de um amor derradeiro. Herzog lança *Cobra Verde*.

1991 – Um novo Wenders aparece em *Até o Fim do Mundo*, com trilha sonora do U2. No elenco, William Hurt, Solveig Dommartin e Pietro Falcone. Mais uma vez, a mistura de *thriller* e *road movie* tão acalentada pelo diretor. Mas o inimigo, num mundo pós-reunificação alemã, passa a ser o progresso e a tecnologia capitalista: uma câmera que permite aos cegos ver e um satélite nuclear prestes a explodir. Herzog surge com *No Coração da Montanha*.

1993 – *Tão Longe, Tão Perto* é a volta ao tema dos anjos que inspirou *Asas do Desejo*. Repete alguns personagens do filme de 1987, como os de Bruno Ganz e de Otto Sander, e acrescenta Natassja Kinski e Willem Dafoe ao time celestial. Trilha de U2 e Lou Reed. Participação especial de Mikhail Gorbatchov.

1995 – Depois do média-metragem *Arisha* (1994), Wenders retoma ao formato do longa com *O Céu de Lisboa*, com Rüdiger Vogler e Patrick Bauchau. Roteiro do próprio Wenders. Como em *O Estado das Coisas*, tem-se alguém ligado ao cinema vivendo um impasse na capital portuguesa. O filme revelou ao mundo, em grande escala, a música do grupo Madredeus.

1997 – Estréia *O Fim da Violência*, com Andie McDowell (*foto*) e Bill Pullman. Não apenas o título, como sugere o diretor na entrevista a **BRAVO!**, que é

excessivamente "didático" e "intelecutal": é o filme todo, concebido como uma fábula sobre o totalitarismo passada numa Los Angeles pós-moderna e desumana.

1999 – *Buena Vista Social Club* é o único dos filmes recentes de Wenders que lhe deu a repercussão dos velhos tempos. Trata-se de um documentário sobre músicos cubanos que caíram no ostracismo na era Fidel Castro. O CD com as canções do documentário é até hoje um fenômeno internacional de vendas.

2000 – *O Hotel de Um Milhão de Dólares* (*foto*), com Jeremy Davies, Milla Jovovich e Mel Gibson, que é também o produtor, narra a investigação de um suposto suicídio cometido num hotel para "desajustados". Roteiro de Nicholas Klein e Bono

Vox. Como em quase toda a obra recente de Wenders, o forte é a trilha sonora (do U2). Ainda neste ano, o diretor anunciou estar trabalhando em dois projetos: *Vill Passiert*, documentário sobre o grupo de rock alemão Bap, e *In America*, outro *road movie* passado nos Estados Unidos.

Dólares). Em *Alice nas Cidades* (1974), um jornalista alemão sofre um bloqueio criativo quando escreve um artigo sobre os Estados Unidos; *Paris, Texas* é um filme reflexivo, europeu, no formato hollywoodiano do *road movie*; o irregular *Hammett*, produzido por Coppola, fala da complexidade do poder na Chinatown de São Francisco, dividido entre amigos e inimigos, gente que não se define claramente como "do bem" ou "do mal". Nesses filmes, não se cai na tentação de explicar simploriamente o espírito da América — o contrário do que acontece em *O Hotel de Um Milhão...* Neste, há um senador demagogo e o seu filho suicida, oprimido pelo pai e pela sociedade: um é o símbolo do poder rico e malvado; o outro, da pureza dos "fracos".

A paranóia, um mote que começou a ser recorrente (vide *Até o Fim do Mundo* e *O Fim da Violência*), também é um tema americano, de um império que precisa inventar inimigos para justificar a sua selvageria. O ápice simbólico da banalização do discurso do antigo Wenders foi a reaparição dos anjos de *Asas do Desejo* em *Tão Longe, Tão Perto*. Dessa vez, o mundo terreno não é mais o paraíso prometido: o ser alado que desce à terra envolve-se com bebida, jogatina e bandidagem. Em um dos diálogos, alguém lhe diz que o dinheiro desvirtua o tempo, que tempo é a ausência de dinheiro, ou alguma variante parecida da máxima "o dinheiro é o grande vilão". *Tão Longe, Tão Perto* é *Asas do Desejo* para um público puritano, que acredita num mundo corrompido, na transcendência eterna como única salvação — e poucas coisas no ocidente são tão puritanas, não custa lembrar, quanto o pensamento médio dos Estados Unidos.

Tem-se, então, um diretor de filmes que poderiam, perfeitamente, estar sendo produzidos pelos grandes estúdios de Los Angeles. Não é mais uma voz dissidente, exótica, "estranha". É um completo integrado, o que fica evidente no belo *Buena Vista Social Club* (1999). À parte a estupenda fotografia e a música contagiante, é uma obra inegavelmente política. Talvez não pudesse ser diferente, como qualquer peça que trate da questão cubana. Voluntariamente ou não, *Buena Vista...* faz propaganda dos Estados Unidos, do consumo, do conceito capitalista de liberdade: documentário sobre músicos recuperados do ostracismo por Ry Cooder, narra o tempo todo o crime que a revolução de Fidel Castro cometeu contra a arte em nome da ideologia. Numa seqüência inesquecível, as luzes de Nova York recepcionam esses velhos e talentosos senhores depois de um longo inverno sob a inclemência da ditadura proletária. Não são só os músicos que estão maravilhados com a vitrine capitalista por excelência: também o diretor, que a exibe em todo o seu glamour e espelhinhos. As contradições sociais e a miséria ficam para Havana, o museu vivo de um passado anacrônico, e é incrível ser justamente um documentário, em teoria o formato mais próximo da verdade, o responsável por esse flagrante na alma de Wenders, digamos assim: o combatente da arrogância americana, o desencantado com o fim das diferenças, o teórico de um mundo anestesiado acaba fazendo uma homenagem ao país que, para o bem e para o mal, promoveu tudo isso.

Nem se pode acusá-lo, convenhamos: os músicos,

Bill Pullman em *O Fim da Violência*: segundo Wenders, o problema do filme é o título

de fato, foram segregados pela burocracia; Nova York é, de fato, uma vitrine irresistível; o capitalismo é, de fato, o sistema que dá mais espaço à manifestação criativa (além de ter provado ser o único viável economicamente). Wenders tem a desculpa pronta para não mostrar a responsabilidade norte-americana pela miséria de Havana, por exemplo, desculpa que nunca terá numa obra de ficção. Nesse gênero, que não admite argumentos do tipo "não posso fazer diferente", a obra recente do diretor é a prova pública de um discurso inofensivo, auto-indulgente, que mente para si mesmo como forma de esconder uma verdade insinuada há tempos: ou ele retoma o rumo inicial, com mais história e menos discurso, mais "movimento" e menos "conseqüência", ou entrará de vez para o time dos engolidos pelo establishment junto com o cheeseburger e as fritas. ▮

FOTOS DIVULGAÇÃO

O mal-estar de duas civilizações

Cronicamente Inviável, **de Sérgio Bianchi, está para o Brasil como** *Beleza Americana* **e** *Magnólia* **estão para os Estados Unidos; o que os diferencia não se explica pelo cinema, mas pela economia política**

Por Reinaldo Azevedo

FOTOS ESTEVAM AVELLAR/DIVULGAÇÃO / LOREY SEBASTIAN/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Betty Goffman (nesta pág.) em *Cronicamente...*, **Kevin Spacey e Annette Bening em** *Beleza...* **(pág. oposta, acima) e Tom Cruise em** *Magnólia* **(abaixo): insatisfações opostas e combinadas**

Não deixa de ser curioso e eloqüente que o filme *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi, tenha surgido praticamente ao mesmo tempo que *Beleza Americana*, de Sam Mendes, e *Magnólia*, de Paul Thomas Anderson. São filmes que expressam insatisfações opostas e combinadas. E o que distancia o brasileiro de seus pares americanos não é a particular interpretação do mundo expressa pelos diretores, ou os recursos técnicos empregados, ou a competência com que se manipulam esses recursos. O que os diferencia é aquilo a que já se chamou um dia base material da sociedade, é a geografia da fome, é o vetor do fluxo do capital internacional, é o lugar objetivo ocupado pelos Estados Unidos e pelo Brasil na hierarquia mundial.

Para quem não viu ou não se lembra, *Beleza Americana* retrata o cotidiano sem perfume e sem espinhos de uma família da classe média americana, sufocada pelos dilemas de ir tocando uma vidinha besta, afagada e pressionada pelo consumo. As várias situações vão sendo amarradas pela voz em *off* de um morto, que, não à toa, nos soa bastante próxima – ali, presente como cada um de nós. O consumo, afinal, iguala as civilizações. Bingo! Somos – nós, dos Jardins, em São Paulo, ou da

O Que e Quando

Cronicamente Inviável, de Sérgio Bianchi; com Betty Goffman, Cecil Thiré e Daniel Dantas. *Beleza Americana*, de Sam Mendes; com Kevin Spacey e Annette Bening. *Magnólia*, de Paul Thomas Anderson; com Tom Cruise, Jason Robards e Julianne Moore. Até o fechamento desta edição, os três filmes estavam em cartaz em São Paulo. Ainda não há previsão de lançamento deles em vídeo

Zona Sul, no Rio — tão vivos e profundos quanto eles. Não é muito diferente o tema de *Magnólia*, embora, nesse caso, se esteja a falar de um filme maior. Porque, se o assistem as mesmas qualidades de *Beleza...* ao registrar o descolamento do indivíduo de qualquer vida de afetos, conta com a vantagem de exibir personagens mais bem construídos, matizados, em que a diversidade do humano se realiza mais amplamente. Um machista misógino (Tom Cruise), um apresentador de TV torturado pelo câncer e pela suposta culpa do incesto (Philip Baker Hall) ou a alpinista social arrependida (Julianne Moore), entre outros, são bem mais do que tipos ou representantes de sua classe. Eles têm história, memória, hesitações e lapsos particulares; são contribuições do "individual" ao "social". Inferior, *Beleza...* condescende com uma certa simplificação dos personagens em benefício da tese.

John C. Reilly como o policial honesto de *Magnólia*: a exemplo dos outros personagens do filme, um tipo bem construído, matizado, muito mais que um arquétipo pronto para representar uma idéia. Mas a idéia, a do mal-estar da abastança, está toda ali

Os dois filmes — e não há como deixar de considerar que ambos são caudatários do quase alternativo *Felicidade*, de Todd Solondz — manipulam o desconforto do que eu chamaria de mal-estar da abastança. Ora vejam: a economia americana assiste a seu maior ciclo de crescimento em cinco décadas. O presidente do banco central daquele país, Alan Greenspan, aterroriza o mundo cada vez que decide elevar em meio ponto percentual a taxa básica de juros. Quando isso acontece, aquela gente de *Felicidade*, *Beleza...* ou *Magnólia*, no máximo, compra menos hambúrgueres e carros para depositar algum dinheiro real — dólar, moeda que vale — na poupança. Na melhor das hipóteses, a economia desaquece, afasta-se o risco de inflação nos Estados Unidos, e os países pobres vão à beira do abismo. Na pior das hipóteses, a medida de Greenspan é ineficaz, e aí já é o abismo ele mesmo. É chato, mas é assim.

E nós, os cronicamente inviáveis? De outra matéria é feita a beleza brasileira; a nossa Magnólia não é um pedaço entre estranho e alternativo da Los Angeles pós-moderna; não são nossos os deserdados de uma verdade essencial, a que se chega pela obsessão masturbatória (*Felicidade*) numa Nova Jersey tão hostil quanto acolhedora das diferenças; outras são as nossas flores do mal. E é isso que está magnificamente expresso na obra de Bianchi. Como seus parceiros americanos, é também um filme do *malaise*, um mal-estar que com o outro se combina — e ousaria mesmo dizer que é dele função, em sentido estritamente matemático. O diretor brasileiro filmou o *malaise* da carência.

Bianchi faz rodar em torno de um eixo — quatro brasileiros abastados que se encontram em um restaurante da moda — fragmentos de um país esgarçado pela ausência de leis e de Estado. Até aí, a estrutura parece inocente, simplória até. Ocorre que seus personagens não são decalques ou estereótipos de dominantes e dominados. Os abastados estão longe de ser plutocratas irresponsáveis, como não são heróis impolutos de sua classe os pobres que ele filma. Os primeiros têm a cara dessa elite pós-tucana, "cidadanizada" pelas "utopias possíveis" (seja lá que diabo for isso...) da democracia efeagaciana, essa mesma que considera que, "bem, o Brasil vai melhorar se conseguirmos elevar o piso" da sociedade, como disse FHC em recente discurso no Itamaraty: em outras palavras, é preciso "que o bolo cresça para depois dividir", segundo a célebre frase que Delfim Netto jamais disse. Fica o não-dito pelo dito.

Então é de política que se fala aqui, não de arte? Desconheço se existe o mapeamento histórico a seguir, mas me parece razoável supor que uma obra, um discurso — como ainda ousam dizer os ainda semiólogos —, ganha o estatuto de "arte" ou a qualificação de "artística" apenas quando surge a política, vale dizer, quando se plasma um "outro social" sem o qual o indivíduo também não faz sentido. Assim como a política, a arte é um exercício de mediação entre o corpo social e o corpo individual. Uma obra não é apenas sentido — há até os finórios que consideram que todo sentido é reacionário, porque fechado, estabelecido. Não tenho tempo para esses daí. Filmes, livros, música, peças de teatro, artes plásticas mobilizam recursos técnicos, entre os disponíveis, de maneira mais ou menos competente; essa substância ganha forma entre as balizas da repetição e da invenção. Não se sabe — ou não sei eu, para ser mais preciso — de uma obra grandiosa que tenha se esmerado nos rigores da técnica e ignorado o seu tempo. À máxima segundo a qual "arte não é documento", respondo que arte não é apenas documento, é também testemunho, ou seja, ela documenta as condições em que um discurso, mesmo não sendo intencionalmente documental, acaba por documentar a realidade que o comporta ou suporta.

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTOS LOREY SEBASTIAN/DIVULGAÇÃO / CLÁUDIA CALABI / DIVULGAÇÃO

Experimentei desconfortos vários ao assistir a esses quatro filmes. No caso dos americanos, algo me cobrava a consciência: "Esses diretores, no fundo, são uns moralistas babacas, que anseiam por um idílio que jamais haverá entre o corpo individual e corpo social. Ao fazerem a crítica acerba de tudo o que nos falta, é como se invejassem a nossa carência e ainda se arvorassem nos melhores críticos do sistema que os financia; ao darem de ombros a tudo o que nos falta, são, no fundo, pequenos-burgueses radicalizados e reacionários". Igualmente me perguntei se o pessimismo de Bianchi não é coisa de branco ilustrado e culpado; se, na prática, ele não responde a seu tempo com o sarcasmo e o imobilismo dos cínicos.

E então me dei conta de que as minhas dúvidas qualificavam as quatro obras, exemplos de grande cinema. Tecnicamente competentes, não abrem mão de ser documentos e testemunhos de sua época. Enquanto for este o equilíbrio do mundo, o bom cinema americano deve buscar franjas de humanidade fora do estrito universo do consumo. Enquanto for este o equilíbrio do mundo, o bom cinema brasileiro deve buscar franjas de humanidade fora da "miscigenação bundalizada" oficial de Tietas e Orfeus, esses morenos brejeiros que mendigam a atenção caridosa dos brancos do Norte para a nossa suposta e particular sensualidade.

No fim das contas, é razoável que cineastas do império façam como Virgílio, para quem Roma já parecia insuportavelmente buliçosa — daí ter-se refugiado no pastoralismo das *Bucólicas* e no ruralismo das *Geórgicas*. A fantasia era regressiva, sim, mas não reacionária. Como também é razoável que cineastas da periferia inviável, dado o modelo, não abram mão de sua história nem façam da esperança o outro nome do conformismo. ■

Spacey e Mena Suvari (acima) em *Beleza Americana* e Dan Filip Stulbach (abaixo) em *Cronicamente...*: cenas que não caem na armadilha do virtuosismo pelo virtuosismo. São, também, documentos de uma época, da realidade que as comporta e suporta: a beleza brasileira é muito diferente do dia-a-dia no império

Reportagens de Ficção

Caso de um suíço que forjava entrevistas revela haver jornalismo de menos e entretenimento demais na imprensa que cobre Hollywood

No ano passado, correspondentes em Los Angeles de publicações em alemão — algumas da Alemanha, outras da Áustria e Suíça — começaram a ficar intrigados com a concorrência. Não exatamente com a concorrência de uns com os outros, que esta, no apertado mercado do sul da Califórnia, é algo que se exerce com o tipo de solidariedade nascida sob a pressão que, em geral, é fruto de situações de extremo estresse, como guerras, catástrofes ou Hollywood.

Não. A competição que estimulava a curiosidade era a de um certo Tom Kummer, um suíço pouco visto nas atividades normais da categoria, como cabines de exibição de filmes, estréias, Oscars e coletivas. E que, apesar — ou, quem sabe, por causa — dessa estranha reclusão, não parava de enviar a publicações germânicas como a revista de domingo do jornal *Süddeustche Zeitung*, de Munique, as reportagens mais sensacionais e exclusivas.

Numa, Tom partia em viagem de férias com Bruce Willis, compartilhando uma tarde fria de caçada pelas montanhas Rochosas, intermeada de reflexões sobre a dificuldade de manter um casamento, uma família e uma farta cabeleira. Em outras, Kim Basinger contava que tipo de lingerie tinha hábito de comprar, Brad Pitt discutia seus relutantes hábitos de higiene, Sharon Stone confessava suas fantasias lésbicas e Courtney Love dizia coisas do tipo "os minotauros estão devorando os órgãos genitais da Lua" e "as gaivotas da Riviera bebem gim e tônica".

Courtney Love (em cena de *O Mundo de Andy*, de Milos Forman): declarações forjadas pelo criativo Tom Kummer, capaz de pôr na boca da viúva de Kurt Cobain frases como "os minotauros estão devorando os órgãos genitais da Lua" e "as gaivotas da Riviera bebem gim e tônica". O caso é interessante menos por revelar a personalidade de um farsante do que por seu caráter ilustrativo: ele mostra que o ambiente no qual a imprensa trabalha em Hollywood é propício para acontecimentos do gênero

Foi Courtney Love quem decifrou o enigma. Porque o que intrigava os jornalistas não era o fato de eles mesmos não estarem conseguindo entrevistas desse tipo. Depois de anos de trabalho nas trincheiras de Hollywood, esses veteranos profissionais sabiam que tal tipo de acesso é virtualmente impossível a meros jornalistas, por melhores que sejam. O que deixava para Tom Kummer duas únicas possibilidades: ou ele era um amigo íntimo de toda essa gente ou...

Intrigado com essa possibilidade, o chefe do *bureau* da Califórnia do conglomerado Burda Media, Holger Hoetzel, traduziu para o inglês a entrevista de Courtney e enviou-a ao divulgador e ao agente da atriz/pop star. O resultado não demorou: Kummer jamais havia encontrado a viúva de Kurt Cobain. A entrevista era invenção — como eram todas as outras.

Protestando que sua "arte conceitual" não estava sendo compreendida, Kummer e seus editores no *Süddeustche Zeitung* foram demitidos. Mas a moral da história não reside aí. Afinal, Kummer publicou seus delírios num mercado que já havia fabricado os diários de Hitler. O interessante dessa pequena fábula hollywoodiana é o que ela revela sobre o estado de coisas da mídia devotada ao entretenimento, a conjunção de fatores que propiciam o aparecimento de fenômenos como Kummer. O acesso absolutamente rígido, controlado e homeopaticamente dosado ao "talento", por exemplo — apenas sob a supervisão de divulgadores, apenas sob aprovação deles, apenas em conjunção com o lançamento de um filme, apenas em grupo, por exíguos espaços de tempo (3 minutos para uma entrevista de TV, 15 para uma de jornal). A voracidade de editores, pressionando repórteres por aquilo que é quase impossível de obter. A fome insaciável do público pelos detalhes da vida íntima das celebridades. O surgimento de um mercado negro onde a moeda corrente é a *quote* — as palavras das celebridades, ungidas de uma qualidade quase sagrada, vendidas por atacado por "agências" sem sede, a maioria das quais faz negócios via Internet; ou, no varejo, por jornalistas que têm o bendito acesso àqueles que não o tem.

O que isso tem a ver com jornalismo? Muito pouco. O que dá maior peso à justificativa do criativo Tom Kummer: "Não faço imprensa: faço entretenimento".

FOTO DIVULGAÇÃO

Ensaios de contestação

Textos de Pauline Kael mostram o poder da independência na análise do cinema

A crítica americana de cinema Pauline Kael trabalhou na revista *McCall* e escreveu o primeiro livro, *Perdi no Cinema*, em 1965, mas foram os artigos publicados na *The New Yorker* entre 1967 e 1991 que a tornariam uma das mais respeitadas ensaístas de sua área. Em *Criando Kane e Outros Ensaios* (Record, 364 págs., R$ 35), seleção de 11 textos produzidos nesse período, está sempre presente a característica de um pensamento original e independente que a fez ser tão lida por adoradores ou por desafetos: a força de contestar.

O texto que dá título ao livro talvez seja o maior exemplo. Nele, Kael atribui ao roteirista do filme *Cidadão Kane*, Herman Mankiewicz, grande importância na concepção da obra, e não apenas ao diretor Orson Welles, cuja divinização condena. Ao longo do artigo, a cultura e a formação da autora convencem e sustentam as idéias expostas, mas exigem do leitor conhecimento prévio para acompanhar seus exemplos e idéias.

Nos outros capítulos a mesma voz dissonante permanece incomodando, provocando a repensar todo o universo cultural do cinema. *Fantasias do Público do Cinema de Arte* é uma irônica – e bem fundamentada – análise de delírios, incertezas e superfaturamento dos críticos especializados. Um dos símbolos da Nouvelle Vague francesa, a obra de Alain Resnais *Hiroshima Mon Amour* (1959), por exemplo, não escapa ao rigor e às indagações de Kael. Em outro momento do livro, ela também não é condescendente com Stanley Kubrick e seu *2001 – Uma Odisséia no Espaço*.

O livro e a autora: originalidade, polêmica e bom humor

Entre as diversas questões de que a autora trata, aquela que talvez mais conquiste leitores e mais desagrade a outros críticos é a defesa da apreciação de filmes como entretenimento, e não como arte. Essa tese é o convite mais atraente para um leitura não de elogios e lugares-comuns, mas de reflexões originais e bem-humoradas sobre o cinema. – HELIO PONCIANO

O Mundi se programa

Festival traz ao Brasil o melhor dos filmes de animação

Maior festival de animação da América Latina, o Anima Mundi chega à sua oitava edição com o que os seus organizadores consideram uma vitória: pela segunda vez consecutiva, o Brasil tem o maior número de obras selecionadas (71 filmes), à frente da França (26), Reino Unido (17) e Canadá (14). "No primeiro ano, tivemos de aproveitar tudo que tinha sido produzido nos 80 e início dos 90", diz Marcos Magalhães, um dos criadores. "No segundo, não havia nada novo para mostrar. Somente a partir do terceiro a produção começou a crescer. Em 1998 tivemos um grande salto, com 78 inscritos. São vários os fatores que explicam isso – um deles, o fato de as pessoas passarem a produzir para o Anima, acreditando no festival como uma plataforma de divulgação." Na vasta programação deste ano – são mais de 300 filmes, entre longas, curtas, retrospectivas e mostras especiais –, o destaque fica por conta de *O Velho e o Mar*, adaptação do romance de Ernest Hemingway pelo diretor russo Alexander Petrov, ganhador do Oscar/2000 de Melhor Filme de Animação. Petrov virá para o festival, que acontece de 14 a 23 no Centro Cultural Banco do Brasil e Espaço Cultural dos Correios, no Rio, e de 26 a 30 no Museu da Imagem do Som e Centro Cultural da Fiesp, em São Paulo. Informações: 0++/11/852-9197 e 0++/21/808-2020. – RENATA SANTOS

De cima para baixo, *Rock Hudson* e *The Periwig-Maker*: obras exibidas no festival

FOTOS JAMES HAMILTON/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A LINGUAGEM COMO FUZIL

Estorvo, de Ruy Guerra, aprofunda a gramática complexa do romance de Chico Buarque e lhe dá uma inusitada dimensão política

Por Pedro Butcher

Estorvo, o livro de Chico Buarque, não é propriamente uma narrativa empolgante. Está mais próximo de um exercício de linguagem que exige disposição para se embrenhar num jogo de palavras, frases e imagens. Jogo que, no fim das contas, conta uma história, ainda que longe do trivial. Ruy Guerra, ao levar *Estorvo* para o cinema, não fez o comum em adaptações desse tipo. Recusou-se a aparar arestas, linearizar a narrativa, eliminar estranhezas — "normalizar", enfim, o romance. Ao contrário, preferiu tornar a experiência ainda mais radical. Foi mais longe que o livro.

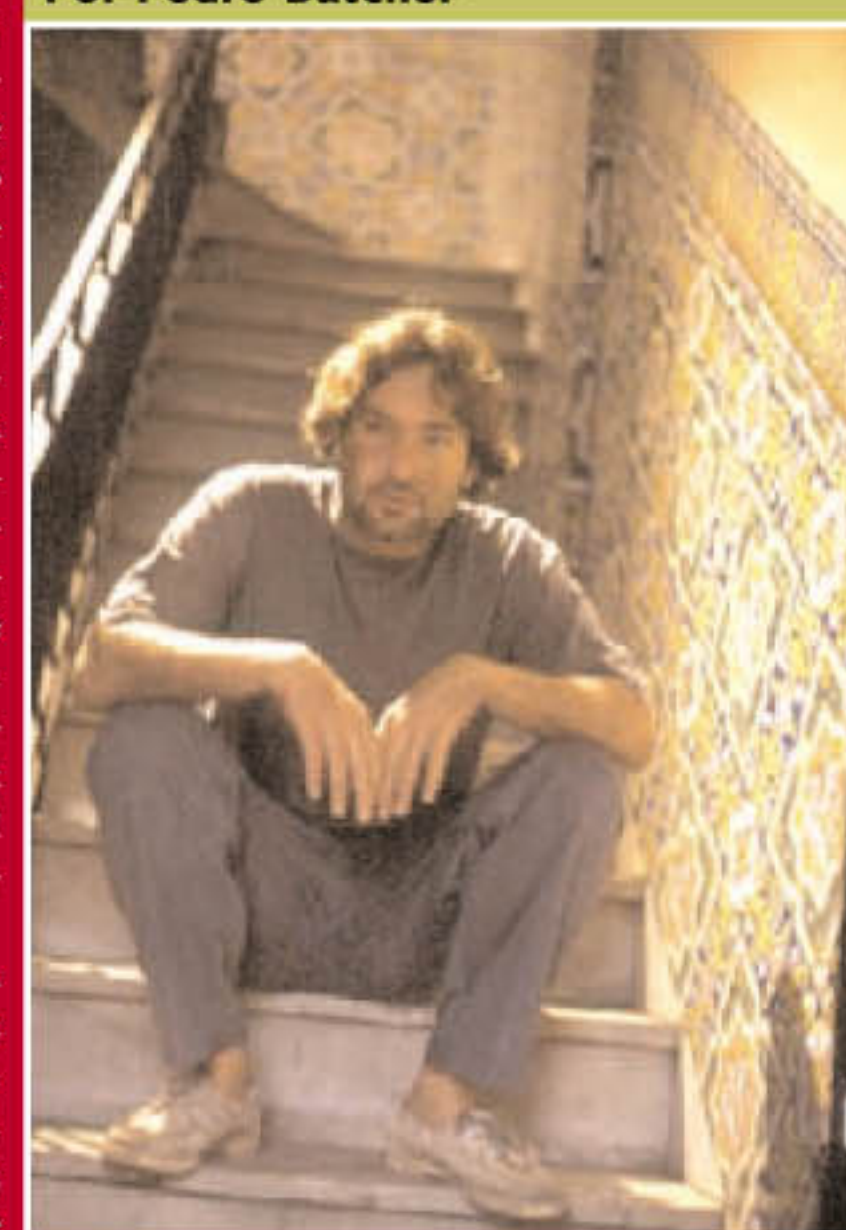
Plenamente consciente de sua opção arriscada, o diretor aceitou o convite do Festival de Cannes para apresentar, em maio passado, o seu filme em competição. *Estorvo* foi recebido com indiferença, e a reação não o surpreendeu. Cannes não é o espaço ideal para filmes que fujam da linguagem corrente, e Guerra estava consciente disso. Arriscou mesmo assim.

Como *Estorvo*, o romance, *Estorvo*, o filme, é um exercício de linguagem. Só que, evidentemente, se utiliza da gramática do cinema. Ruy Guerra convocou Marcelo Durst, o diretor de fotografia dos filmes de Beto Brant (*Os Matadores*, *Ação entre Amigos*), para não apenas assinar a fotografia, mas também operar a câmera, alucinada. Durst funciona como uma injeção de adrenalina na obra de Guerra, que andava meio anestesiado em filmes como *Ópera do Malandro* e *Kuarup*. A câmera de *Estorvo* apresenta uma vitalidade semelhante à de *Os Fuzis* (1963), clássico do diretor. É, disparado, o grande mérito do filme, encarregando-se de reproduzir na tela a subjetividade do livro — o nome do protagonista jamais aparece no filme, ele é apenas "eu" –, (in)definindo, com distorções e deformações, a constante atmosfera de pesadelo e paranóia.

Ruy Guerra, no entanto, não se contentou em aproveitar os aspectos psicológicos do livro. Acrescentou uma nova dimensão, política, à história. A ação situa-se numa cidade suspensa no tempo e no espaço, mistura de Rio e de Havana. Quase sempre é difícil definir quando cada uma está sendo mostrada.

A mesma mistura se dá com os atores. O protagonista é o cubano Jorge Perugorría, e parte do elenco também é de Cuba, misturando-se a brasileiros como Bianca Byington e Susana Ribeiro. A isso se soma uma narração em *off* do próprio Guerra — o cineasta, nascido em Moçambique, guarda até hoje um sotaque particular. Vários sons do português, espanhol e por fim de um bizarro portunhol formam a estranha linguagem do filme.

É como se Guerra, com essa opção, cutucasse a ferida da globalização. Globalização para quem?, ele questiona. Há um enorme contingente de miseráveis excluído desse processo maravilhoso de "unificação" do mundo. O cineasta junta esses excluídos num universo — e, assim, não apenas o protagonista "eu" é um estorvo para a irmã rica e a ex-mulher, mas também ele e toda sorte de figuras estranhas que surgem ao longo da narrativa (talvez o único exagero do cineasta, que às vezes extrapola no grotesco) são o estorvo de um mundo que se sonha globalizado, consumindo e falando inglês.

Estorvo não é uma experiência agradável de cinema: é o espectador tonto, exige atenção, não tem digestão fácil. E traz de volta idéias borbulhantes de um cineasta que andava apático. É como um retorno às origens, num contexto em que a provocação e a experimentação estão condenadas a ficar à margem e a ser, enfim, o estorvo de um cinema que também se sonha global.

Jorge Perugorría em cena: longe do cinema "global"

Estorvo, novo filme de Ruy Guerra. Com Bianca Byington, Xando Graça, Tonico Oliveira e Susana Ribeiro. Estréia prevista para este mês

FOTO RICARDO FAZANELLO/DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Julho na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**A Doce Vida** (*La Dolce Vita* 1960, Itália/França), 3h. Drama. Em nova cópia.	Direção: de Federico Fellini. Produção: RIAMA/Pathe.	O ator-assinatura de Fellini, **Marcello Mastroianni** (*foto*), mais Anita Ekberg, Yvonne Furneaux, Anouk Aimée.	Os vales e picos da vida de Roma pelos olhos de um repórter (Mastroianni): um falso milagre, uma estrela descontente (Ekberg), uma voraz socialite (Aimée), um suicídio, uma orgia.	É um filme fundamental na obra de Fellini, o que dispensa qualquer outra apresentação.	Nos desempenhos. No papel da única mulher que realmente ama o protagonista, a francesa Yvonne Furneaux é uma das gemas ocultas do filme. Há também a luxuosa fotografia em preto-e-branco de Otello Martinelli e a trilha antológica de Nino Rota.	"Alguns espectadores mais apressados podem objetar a duração do filme – mas a imensa maioria não vai perceber que esteve ligado por tanto tempo a estas vidas tortuosas e fascinantes." (*Variety*)
NO BRASIL	**Alta Fidelidade** (*High Fidelity*, Grã-Bretanha/ EUA), 1h47. Comédia romântica.	Direção: do inglês Stephen Frears (*Minha Adorável Lavanderia*, *Os Imorais*) em mais uma excursão americana. Produção: Working Title/Touchstone Pictures.	**John Cusack** (que também colaborou no roteiro), a dinamarquesa **Iben Hjejle** (*foto*), Lili Taylor, Catherina Zeta-Jones (ambas em pequenos papéis), Todd Louiso, Jack Black, Lisa Bonet.	Na Chicago atual, Rob (Cusack) é o dono de uma loja de discos; seus tormentos são a inabilidade com as mulheres (Hjejle, Zeta-Jones, Taylor, Bonet) e o estilo dos seus dois vendedores (Louiso, Black). Baseado no livro homônimo de Nick Hornby, passado na Londres dos anos 80.	É uma combinação rara de romance e rock escrita e dirigida por gente que entende muito de ambos. Frears apela demais para o recurso de pôr Cusack falando para a câmera/platéia, mas o filme é tão deliciosamente envolvente que tudo é perdoado.	Na quantidade vertiginosa de piadas e referências ao rock endereçadas apenas aos espectadores mais bem informados. E na trilha musical impecável, de A (Aretha Franklin) a Z (Zappa), passando por Beta Band, Belle and Sebastian, Stereolab e Smiths.	"Prova eloqüente de que nós somos muito engraçados quando estamos completamente desesperados, *Alta Fidelidade* é uma comédia romântica esperta e encantadora, que utiliza muito bem o estilo incisivo do diretor Stephen Frears e um talentoso John Cusack, claramente no auge de sua carreira." (*Los Angeles Times*)
NO BRASIL	**A Humanidade** (*L'Humanité*, França), 2h28. Drama.	Direção: de Bruno Dumont, que estreou no longa-metragem com *A Vida de Jesus*. Produção: 3B, Arte France Cinema, CRRAV.	Emmanuel Schotté, Séverine Caneele, Philippe Tulier, Ghislain Ghesquière, Ginette Allègre.	Um tenente de polícia ingênuo, que acredita na bondade da natureza humana, desespera-se ao investigar o estupro e assassinato de uma menina. Ao mesmo tempo, sofre por amar platonicamente uma vizinha casada.	Por Dumont. Nascido em 1958, ele não deixa de ser uma novidade do cinema francês, que agradou a parte da crítica internacional com *A Vida de Jesus*.	Em como Dumont, a exemplo do que fez em *A Vida de Jesus*, em que mostrava um Cristo contemporâneo e carnal, vota ao tema da fraqueza e das imperfeições humanas. Dependendo da condução, pode ser uma visão interessante ou ingênua.	"Assim é a humanidade." (Catálogo oficial da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que exibiu o filme em 1999)
NO BRASIL	**Oriundi** (Brasil, 1999), 1h37. Drama.	Direção: do carioca Ricardo Bravo, que faz sua estréia em longa-metragem. Produção: Laz Audiovisual Ltda.	**Anthony Quinn** (*foto*), Paulo Autran, Letícia Spiller, Paulo Betty, Gabriela Duarte e outros.	O patriarca de uma família de imigrantes italianos (Quinn), em Curitiba, vê o seu negócio – uma fábrica de massas caseiras – ser arruinado pelas gerações que o sucedem. Deprimido, ele se refugia nas lembranças do passado, que vêm à tona com a visita de uma misteriosa pesquisadora (Spiller).	Trabalhando juntos em *Oriundi*, Quinn e Bravo acertam contas com *O Carteiro e o Poeta*: o ator deixara de interpretar Pablo Neruda (papel que ficou com Philippe Noiret), e Bravo perdera os direitos do filme (adquiridos em 1990) por falta de patrocínio.	Nas interpretações magistrais de dois grandes veteranos: o ator de *Zorba, o Grego* forma uma dupla genial com Paulo Autran (seu médico e confidente em *Oriundi*).	"Fala-se muito italiano em *Oriundi*, mas a história só não é banal porque Anthony Quinn se dispôs a contá-la, trazendo consigo – para auxiliá-lo e emprestar substância ao que carece dela – toda a galeria de grandes personagens que interpretou em sua vida." (**BRAVO!**)
NO BRASIL	**O Patriota** (*The Patriot*, EUA), 2h58. Drama histórico.	Direção: do alemão Roland Emmerich, mais conhecido por sua incansável produção de épicos-pipoca como *Independence Day* e *Godzilla*. Produção: Columbia Pictures.	**Mel Gibson** (*foto*), o jovem australiano Heath Ledger, Joely Richardson (filha de Vanessa Redgravre, irmã de Miranda Richardson), Jason Isaacs.	Colônias americanas, 1776: um viúvo e veterano de guerra (Gibson) é obrigado a pegar em armas contra os ingleses para defender a família de sete filhos. Baseado num episódio real da história americana, ficcionalizado por Robert Rodat (*O Resgate do Soldado Ryan*).	Mel Gibson! Roland Emmerich! A guerra de independência! Violentas cenas de batalha! US$ 100 milhões de orçamento! E a ironia de um filme sobre a independência americana dirigido por um alemão e estrelado por dois australianos (Ledger faz o filho mais velho de Gibson).	Nas cenas de batalha – muitas enriquecidas digitalmente. Como em *Ryan* (e em *Coração Valente*), são o ponto forte. Mas um dos momentos mais dramáticos – o confronto entre pai e filho sob uma lua cor de sangue – deveu-se à natureza, que providenciou um eclipse lunar para o dia da filmagem.	"Um filme que não omite a brutalidade da guerra – e que, estranhamente, foi feito basicamente com talento estrangeiro." (*Premiere*)
NO BRASIL	**Alta Freqüência** (*Frequency*, EUA), 1h57. Ação/sobrenatural.	Direção: de Gregory Hoblit, que vem da televisão e se lançou no cinema com o inesperado sucesso de *Primal Fear*. Produção: New Line.	**Dennis Quaid** (*foto*), James Caviezel, Shawn Doyle, Elizabeth Mitchell.	Um policial (Caviezel) descobre que, por meio de um velho rádio de ondas curtas, pode fazer contato com o pai (Quaid), um bombeiro morto 30 anos antes no cumprimento do dever. A descoberta vai alterar completamente sua vida.	Mais recente título da safra sobrenatural inspirada pelo megassucesso de *O Sexto Sentido*, *Alta Fidelidade* tem, pelo menos, uma idéia original – o uso do rádio.	Nas referências pessoais do personagem de Quaid. Muitas delas são, na verdade, indicadores culturais americanos (quem sabe os detalhes da campanha do time de beisebol Mets em 1969?).	"Pode não ser o filme mais original do mundo, mas tem uma trama que utiliza muito bem o deslocamento no tempo, com resultados muitas vezes vertiginosos." (*Entertainment Weekly*)
NO EXTERIOR	**Sunshine** (EUA/Alemanha/ Hungria/Canadá), 3h. Drama.	Direção: do veterano cineasta húngaro Istvan Szabo, de *Mephisto*, em seu primeiro projeto em inglês. Produção: Alliance Atlantic, Kinowelt Filmproduction, Dor Film, ISL Film, Serendity Point, Paramount Classics.	Ralph Fiennes, Rosemary Harris, Rachel Weisz, William Hurt, Deborah Unger.	Três gerações da família Sonnenschein, judeus na Hungria da primeira metade do século, experimentando os triunfos e tribulações que vão da Belle Époque ao Holocausto.	O projeto do "filme internacional" é sempre fascinante e educativo – em seus acertos, problemas e erros. E este filme tem todos eles.	Em Fiennes, que desempenha a contento uma tarefa cobiçada por qualquer ator: fazer três papéis consecutivos. No caso, o do avô, do pai e do filho da família Sonnenschein.	"Não se deixe iludir pelo título – ao longo de suas três horas densas, perturbadoras e, muitas vezes, apaixonantes, *Sunshine* se ocupa com as regiões mais sombrias do espírito humano." (Associated Press)
NO EXTERIOR	**Missão Impossível 2** (*Mission Impossible 2*, EUA), 2h03. Ação.	Direção: do mestre supremo da ação de Hong Kong, John Woo, em seu terceiro filme em Hollywood. Produção: Paramount Pictures.	Tom Cruise – que também produz o filme –, Thandie Newton, Dougray Scott, Ving Rhames e, num papel sem crédito, Anthony Hopkins.	Em mais uma missão secretíssima, o superagente Ethan Hunt (Cruise) deve, com o auxílio da bela ladra Nyah Hall (Newton), descobrir a trama de um terrível plano de chantagem biológica orquestrado por um malfeitor internacional (Scott).	Cruise parece interessado em reinventar a fórmula *Missão Impossível* a cada filme, atraindo diretores com estilos fortes – e Woo é absolutamente perfeito para dar um tratamento lírico e erótico ao que poderia ser apenas mais uma coleção de fugas espetaculares.	Na semelhança, bem mais que passageira, com *Interlúdio*, de Alfred Hitchcock (coisa que o roteirista Robert Towne desmente). E nas maravilhosas seqüências de ação que Woo transporta para um plano bem além da trivialidade de Hollywood.	"Esta cara e luxuosa fantasia de espionagem é, na verdade, um arriscado número de equilíbrio no circo da indulgência que são os filmes de verão – ao mesmo tempo veloz e langoroso, é açúcar para os olhos misturado com explosivos de alta voltagem." (*Entertainment Weekly*)
NO EXTERIOR	**Shaft** (EUA), 1h47. Policial.	Direção: de John Singleton (*Boyz'n the Hood*, *Duro Aprendizado*). Produção: Paramount Pictures.	**Samuel L. Jackson** (*foto*), Vanessa Williams, Jeffrey Wright, Christian Bale.	Rebelde dentro da polícia de Nova York, John Shaft (Jackson) decide resolver sozinho o caso de um negro morto depois de uma discussão com um rapaz da alta sociedade (Bale) e seu comparsa, um chefão do crime na comunidade dominicana (Wright). Inspirado no filme *Shaft*, de Gordon Parks, 1971.	Para verificar o que um jovem diretor – Singleton – fez com um dos personagens-símbolo dos anos 70, que inspirou vários filmes.	No guarda-roupa desenhado especialmente por Giorgio Armani, na presença do ator que interpretou o Shaft original, Richard Roundtree, e em Jeffrey Wright (*Basquiat*), que quase rouba o filme.	"Mais atitude, mais elegância, um orçamento maior." (*Premiere*)
NO EXTERIOR	**Chicken Run** (EUA/Grã-Bretanha/ França), 1h29. Animação.	Direção: de Nick Park e Peter Lord, o time fundador dos Aardman Studios de Bristol, três vezes oscarizados por seus curtas de animação *stop-motion*. Produção: Aardman/Pathe/DreamWorks.	As vozes de Mel Gibson, Julia Sawalha, Miranda Richardson, Jane Horrocks.	Numa granja inglesa de campo nos anos 50, um grupo de galinhas liderado pela rebelde Ginger (Sawalha) trama a fuga com a súbita e relutante ajuda de um galo americano (Gibson) fugido do circo.	Se não bastasse a espetacular animação *stop-motion* – um processo penosamente artesanal e *low-tech* que envolve a manipulação de bonequinhos de massa –, este é um dos melhores roteiros do ano, repleto de inteligência, emoção e humor. Para crianças e adultos.	Nas referências a uma enorme lista de filmes clássicos, especialmente de guerra, como *Fugindo do Inferno* e *Os Canhões de Navarone* – mas também *Rocky*, *O Lutador*, *Guerra nas Estrelas* e até *Enter the Dragon*.	"O filme é um marco técnico – dois anos e meio fotografando centenas de modelos de massa em 30 sets simultâneos – e tem altas doses de inteligência e refinado humor britânico. Difícil é saber se vai ser compreendido pelo público americano médio." (*Premiere*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Ouro de Espanha

A exposição *Esplendores de Espanha – De El Greco a Velázquez* traz ao Rio um painel do século áureo da arte espanhola

Por Diógenes Moura

O inspirado "período de ouro" espanhol, que se estendeu do século 16 ao 17, mais precisamente durante os reinados de três poderosos monarcas, de Filipe 2º a Filipe 4º, entre 1580 e 1640, produziu uma arte tão magnífica quanto os anseios desses governantes sobre os destinos de seu vasto império. Ao lado da abundante criação literária, a pintura atingiu momentos de glória, legando ao mundo obras de artistas como El Greco, Francisco de Zurbarán, Vicente Carducho, Juan Pantoja de la Cruz e Diego Velázquez. Uma significativa amostra das artes desse período poderá ser vista a partir do dia 11, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, na exposição *Esplendores de Espanha – De El Greco a Velázquez*, cuja inauguração deverá contar com a presença dos reis da Espanha, Juan Carlos e Sofía. Além de pinturas, a mostra, orçada em R$ 2 milhões, inclui esculturas, mapas, documentos, jóias, livros e objetos diversos, num lote de 150 peças originárias de bibliotecas, coleções particulares e museus espanhóis, como o do Prado.

Os conflitos da época em questão não impediram que cada soberano fizesse florescer, à sombra de seus poderes, linguagens artísticas próprias.
Se no reinado de Filipe 3º (1598-1621) a literatura triunfou, foi no seguinte, no de Filipe 4º (que assumiu em 1621 e em 1640 reconheceu a independência de Portugal), que a pintura atingiu seu apogeu. Mas isso apenas de modo ge-

Na pág. oposta, *Retrato de Filipe 4º*, de Velázquez: o Século de Ouro se confunde com o reinado dos Filipes

FOTO DIVULGAÇÃO

ral. "Ainda que *grosso modo* essa seqüência evolutiva possa estar certa, não se deve esquecer de que as exceções foram, via de regra, traduzidas na presença de indivíduos extraordinários, como El Greco", diz Judith Ara Lázaro, chefe do Departamento de Museologia do Museu do Prado. El Greco, nascido em 1540 e morto em 1614, foi um dos mestres revelados ainda no período de Filipe 2º (que reinou de 1556 a 1598). O artista ganha uma sala especial na exposição, onde, ao todo, oito pinturas suas poderão ser vistas, entre elas, *Sagrada Família*, *Verônica* e *As Lágrimas de São Pedro*.

Dividida em módulos, a exposição *Esplendores de Espanha*... tem concepção cênica de Daniela Thomas. "O que fiz foi organizar os espaços, para que o público possa dirigir o olhar com tranqüilidade numa mostra tão genial, em que as obras são banhadas de sofrimento e ao mesmo tempo de riqueza e exuberância", diz a cenógrafa. A seqüência dos módulos tem como ponto de partida o da *União Ibérica*, que reúne os grandes retratos de reis e rainhas. Em seguida, o módulo *A Defesa do Império* faz alusão ao episódio em que os espanhóis se uniram aos portugueses para defender a costa brasileira contra os holandeses. É nesse espaço que está *A Recuperação da Bahia do Brasil*, quadro pintado por Juan Bautista Maino em 1634 que levou a produção da mostra a tomar decisões cinematográficas. "Tivemos de fretar um avião cargueiro especialmente para buscá-la, pois, por determinação do Museu do Prado, a tela, que tem 3,09 m por 3,81 m, só pode viajar na posição vertical", diz a empresária Francis Reynolds Marinho, responsável pela vinda da mostra ao Brasil. De Maino há ainda mais duas obras, *Paisagem com São João Evangelista* e *Anunciação*.

Abaixo, *A Recuperação da Bahia do Brasil* (1634), de Juan Bautista Maino. Embaixo, *Imaculada Conceição*, de Zurbarán

O outro gênio que intitula a mostra e ganha sala especial é Diego Velázquez (1599-1660), o preferido de Filipe 4º, para quem o soberano abriu as portas do palácio real. Velázquez é considerado o supremo representante da pintura espanhola no Século de Ouro. A partir do momento em que se muda para Madri, em 1623, e conhece a coleção veneziana da família real, sua pintura sofre transformações fortes: a luz de suas telas nunca mais será a mesma, deixando para trás o tenebrismo que marcou sua produção no começo da carreira, em Sevilha. Autor de uma galeria de retratos e personagens sem igual, o gênio de Velázquez é representado na mostra por quatro obras: dois retratos (um do próprio Filipe 4º e outro do pintor Juan Martínez Montañés, que, por sua vez, também integra a exposição com o quadro *São Jerônimo*, de 1611), *Cabeça de Veado* e *As Tentações de São Tomás*.

A pintura característica do Século de Ouro é, em sua quase totalidade, voltada para temas religiosos, já que também era mantida pelo pulso de aço com o qual a igreja dominava a vida cotidiana. "A Espanha tem grande influência da cultura católica e durante muito tempo os artistas precisavam produzir obras sacras, por imposição dos seus mecenas, que queriam manter boas relações com a igreja", diz a historiadora Marina Alfonso Mola, curadora da mostra junto com Carlos Martinez Chaw. As duas salas dedicadas à Contra-Reforma reúnem essas obras. Entre outros nomes, lá se encontram Zurbarán, Espinosa, Francisco Pacheco (este, mestre de pintores como Francisco Herrera e também sogro de Velázquez), Juan de Roelas e Juan Pantoja de la Cruz.

O módulo que encerra a mostra assinala um estilo definitivo da pintura espanhola, a natureza-morta, em que a disposição de flores, frutas e, algumas vezes, animais mortos tem tanta personalidade que se distancia de exemplos do mesmo gênero produzidos em outros países. Na natureza-morta espanhola, cada cena é cercada por uma atmosfera tão profunda que é capaz de fazer o espectador imaginar estar mesmo diante de oferendas ao sagrado.

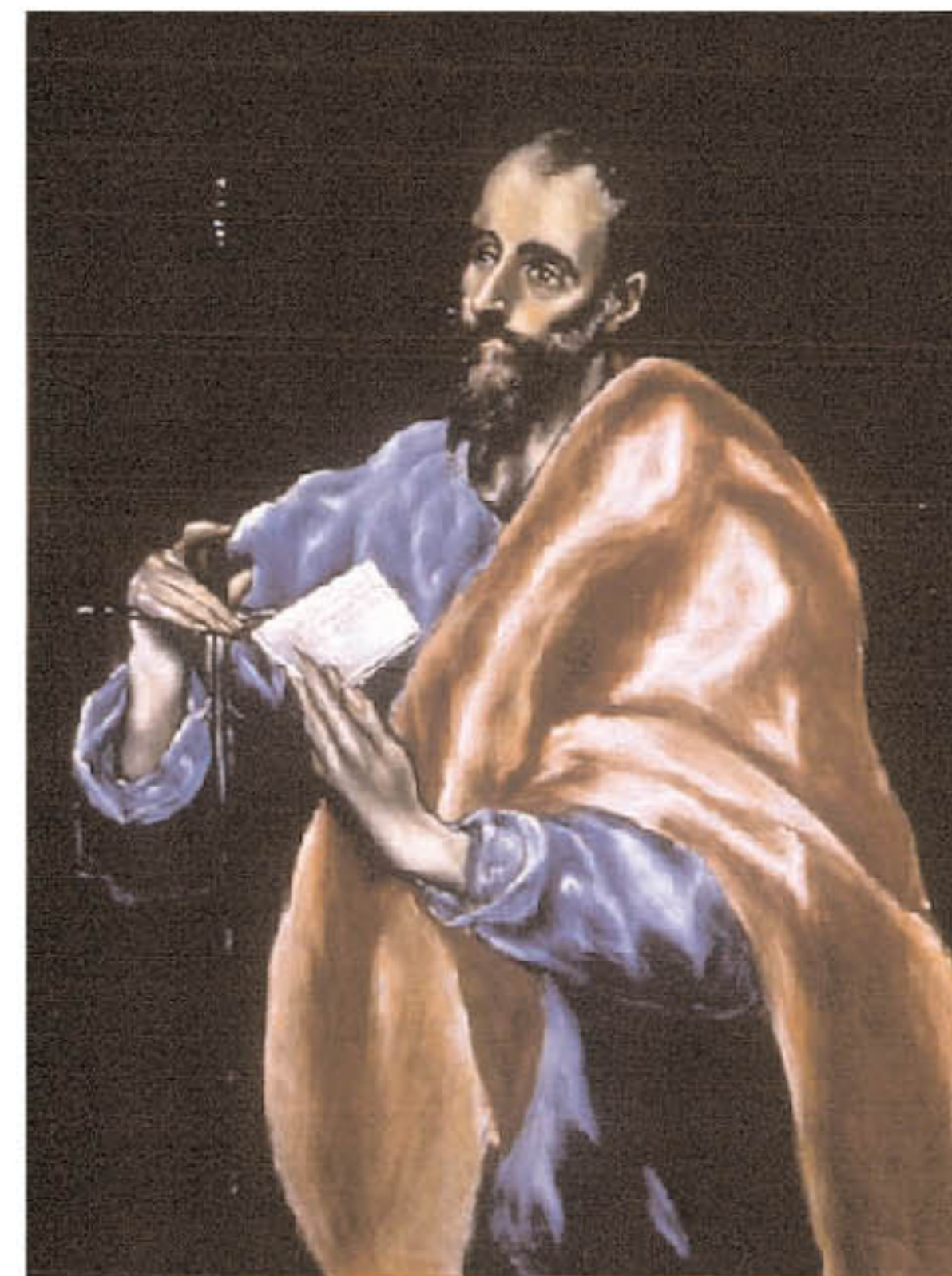
FOTOS DIVULGAÇÃO

Uma miragem espanhola

O fugaz Século de Ouro pareceu um sonho, e seus artistas são como sombras na cultura do Ocidente. Por Hugo Estenssoro

Solitariamente, os espanhóis estão celebrando neste ano o quarto centenário do nascimento de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), talvez o único dramaturgo comparável a Shakespeare segundo os mais exigentes critérios. Isso é típico. Enquanto as comemorações de um Goethe, um Balzac, um Leopardi são quase universais, os gigantes da literatura espanhola não passam de uma presença fantasmal na cultura do Ocidente, com a exceção de Cervantes. O mesmo acontece com a pintura espanhola, com a exceção de Velázquez e Goya (Picasso é quase francês e, portanto, altamente visível). No ano passado, os espanhóis organizaram uma grande mostra sobre sua idade de ouro pictórica que quase conseguiu passar em brancas nuvens; neste ano, os holandeses fazem o mesmo com a deles, e a exposição é aclamada (justamente) como uma das grandes produções culturais do ano. Esse é um fenômeno digno de reflexão, e o público brasileiro terá a oportunidade de fazê-la na visita à mostra *Esplendores de Espanha – De El Greco a Velázquez*.

Já que ninguém mais se ocupa dele, poderíamos tomar Calderón como ponto de partida. Afinal, ele teve uma polêmica famosa com o célebre predicador frei Hortênsio Paravicino, que foi o modelo de um dos melhores e mais conhecidos retratos de El Greco (1609, hoje em Boston). E alguns críticos também suspeitam que Calderón militou durante as guerras de Flandres, a julgar pela exatidão dos detalhes de sua peça *El Sitio de Breda*, cuja rendição é o tema da mais bela das pinturas de tema histórico, *Las Lanzas*, de Velázquez (1635). Mas não é apenas a vida de Calderón que ocupa um lugar central no Século de Ouro espanhol. Como grande poeta, ele conseguiu resumir numa imagem memorável o espírito de sua nação. Em *A Vida É Sonho* (1635), o mais famoso de seus dramas, Calderón diz – em versos que ecoam na alma de todo espanhol – que "a vida é um sonho,/ e os sonhos, sonhos são".

De fato, o período histórico em que viveram os artistas da exposição que está agora no Brasil, quando o império espanhol era o maior que os homens tinham jamais visto – ocupando grande parte da Europa, das Américas, e pontos estratégicos na África e na Ásia –, reflete como um espelho o enredo de *A Vida É Sonho*. O herói da peça, o príncipe Segismundo, sai de um isolamento total para assumir sua condição junto ao trono, mas, quando seu comportamento não está à altura, volta a ser encerrado numa torre, onde pensa que tudo foi um sonho. Da mesma maneira, a Espanha sai tardiamente da Idade Média para tornar-se a maior potência mundial por um período tão extraordinário e breve

Acima, *São Paulo*, de El Greco, que tem sala especial na mostra, que reúne oito obras de sua autoria: distorções que iluminam o Século de Ouro espanhol

que tudo termina parecendo um sonho. Maquiavel, cujo *O Príncipe* é em boa medida uma meditação sobre a política de dois espanhóis, o rei Fernando, o Católico, e César Bórgia, admirou-se de um reino que de tão "pouca e fraca fortuna conseguiu chegar a essa grandeza". Mas, em nosso tempo, o filósofo Ortega y Gasset refletia que essa grandeza se tratava de "uma miragem peculiar da história da Espanha".

Paradoxalmente, para Ortega a decadência espanhola começa já durante o reinado de Filipe 2º, no ano que a exposição trata como marco zero, 1580. Mas o paradoxo é apenas aparente. Em 1580 se esgota a dinâmica histórica que se inicia com a unificação de Espanha em 1492. Nesse período, a Espanha expulsa os judeus e, depois, os árabes, os únicos súditos que podiam ter feito a transição do mercantilismo para o capitalismo; também arruína a agricultura, para subornar os nobres; e esbanja o ouro americano para pagar guerras imperiais. Quando desponta a era moderna, com a Reforma, a Espanha assume a liderança da Contra-Reforma, isto é, aposta no passado e contra a história.

Talvez a melhor maneira de descrever a cultura espanhola do grande século seja como um exílio interior, parecido à "idade de prata" da cultura russa sob o comunismo. Não se podia pensar — a Inquisição foi precursora do totalitarismo, junto com o "estatismo paternalista", centralista e burocrático, de Filipe 2º — nem agir livremente. Mas podia-se sonhar. Aliás, uma possível definição do Barroco (e estamos falando da era do Barroco) é a transposição das formas vertiginosamente fantásticas de um sonho para as formas concretas da obra de arte. Isso é óbvio nas flamíferas deformações de El Greco, na alucinante domesticidade de Zurbarán, no ar luminoso e onírico que circula as figuras de Velázquez. Porque o dado básico da pintura espanhola do século de ouro é que ela subverte as regras mais estritas com o mais simples dos métodos: cumprindo-as.

Abaixo, *Bodegón de Cocina*, de Antonio Ponce, exemplo do vigor atingido pela natureza-morta num período em que a onipresença da igreja estimulou os temas "sem mensagem", antecipando a "arte pura" romântica

Já com o pai de Filipe 2º, o imperador Carlos 5º, monarca cosmopolita e colecionador de arte, os pintores espanhóis se familiarizam com as grandes correntes artísticas da época. A influência revolucionária de Caravaggio chega imediatamente a Sevilha. Carlos 5º não consegue levar Tiziano para a Espanha, mas compra-lhe as obras-primas. El Greco traz a lição de Tintoretto. Rubens visita Madri, primeiro em 1603, depois em 1628, quando persuade Velázquez a visitar a Itália. Os espanhóis absorvem tudo, mas não podem experimentar abertamente. No clima de ortodoxia repressiva e reacionarismo da Contra-Reforma, os artistas espanhóis trabalham sob um regime estrito, de uma severidade sem paralelo no resto de Europa. Já no Concílio de Trento (1545-1563), sob a liderança espanhola, a Contra-Reforma determina que as artes participem da "*propaganda fide*", oferecendo "exemplos salutares para os olhos dos fiéis", pois as artes plásticas eram "a Bíblia dos analfabetos". Quase um século depois foi publicado (postumamente, em 1649) um tratado do antigo mestre de Velázquez, Francisco Pacheco, defendendo a missão religiosa e didática da arte.

É verdade que os rigores da ortodoxia não afetavam muito os pintores da corte, protegidos pelo bom gosto dos reis e da alta nobreza. Mas fora da capital, onde a igreja era o principal mercado dos artistas, estes chegavam a receber gravuras com os modelos aceitáveis para a ortodoxia religiosa.

É um lugar-comum de críticos e historiadores da arte que o famigerado realismo espanhol foi resultado da exigência de claridade didática de uma arte propagandística. Prova em contrário, no entanto, é o realismo brutal do "romance picaresco" espanhol, também da mesma época, que não tinha função didática oficial ou o realismo despojado do *romanceero* e da poesia popular medieval. O realismo foi uma maneira de contornar a ortodoxia. Isso foi possível graças a uma afortunada coincidência: a principal influência no desenvolvimento da pintura espanhola no Século de Ouro foi a veneziana, graças ao gosto de Carlos 5º pela obra de Tiziano e de seu mestre, Giorgione, e à introdução de Tintoretto por El Greco. Essa é a muda e eloqüente história que conta Velázquez — que também foi o maior curador da época — quando ordena as coleções da coroa no fim de sua vida.

O dado é fundamental porque, com o colorismo veneziano, a pintura espanhola encontra uma saída estética da prisão ideológica da Contra-Reforma. Quando a forma, a cor e o *impasto* se tornam a razão de ser da pintura, o tema perde importância. Ou é aceito sem dificuldades ou escolhem-se temas sem "mensagem", o que explica o florescimento glorioso da natureza-morta na arte espanhola. Era o primeiro sinal da "arte pura", que os românticos e impressionistas reconheceram nos espanhóis. Porque a arte — para terminar como começamos, com versos de Calderón — "é o melhor império, onde são eternas todas as idades".

FOTO DIVULGAÇÃO

Acima, *Cabeça de Veado*, de Velázquez; à esquerda, *Nascimento da Virgem*, de Juan Pantoja de la Cruz. Numa época em que não se podia pensar nem agir livremente, mas se podia sonhar, a pintura espanhola fez como que uma transposição das formas vertiginosamente fantásticas de um sonho para as formas concretas da obra de arte

Onde e Quando

Esplendores de Espanha – De El Greco a Velázquez. **Museu Nacional de Belas Artes (av. Rio Branco, 199, Cinelândia, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/240-0068). De 11 de julho a 24 de setembro. De terça a sexta, das 10h às 18h. Sábados e domingos, das 14h às 18h. Preço: R$ 5. Grátis aos domingos. Patrocínio: Banco Santander e Telefônica**

A política da arte

Uma retrospectiva e uma mostra da obra de Cildo Meireles, em São Paulo, confirmam a trajetória de um duchampiano mais ideológico que conceitual

Por Daniel Piza

Duas exposições reúnem, a partir deste mês, em São Paulo, uma boa parte das obras do artista plástico Cildo Meireles. A maior das mostras, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, reconstitui, quase que integralmente, a retrospectiva do artista exibida, com grande repercussão, no New Museum, no Brooklin, em Nova York, de novembro passado a março. A coleção reúne objetos e instalações feitas por Meireles desde os anos 60 até obras mais recentes, dando uma visão de conjunto de sua trajetória. A segunda exposição acontece na Galeria Luisa Strina e mostra uma única obra, a instalação *Glove Trotter*, que, embora seja de 1991, nunca havia sido exposta no Brasil.

Cildo Meireles está, como Tunga, Antonio Dias e Vik Muniz, entre os artistas brasileiros vivos mais conhecidos no exterior. Mas essa expressão ("conhecido no exterior") costuma sugerir às pessoas um mérito, grande e incontestável. Primeiro, no entanto, é preciso entender por que tal artista faz sucesso, o que nele atrai essa atenção muito raramente dispensada a um criador de países periféricos, e depois pode-se julgar.

Cildo Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1948. Já em 1967, aos 19 anos, antes de ingressar na Escola de Belas Artes, faz a série *Espaços Virtuais: Cantos*. São ambientes sugeridos por um desmontável de madeira e assoalho que simulam cantos de uma casa, mas que jogam com nossas noções de tamanho e proporção pelo desenho dos rodapés em contraste com o ângulo das paredes. Esse minimalismo ambiental, porém, logo seria substituído por uma arte passo a passo mais "social", mais ideológica.

À direita, a instalação *Obscura Luz*, de 1984, que integra a retrospectiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo

FOTOS DIVULGAÇÃO

A historiadora e crítica Aracy Amaral notou no trabalho de Cildo um debate entre o puramente conceitual (como em *Espaços Virtuais*) e a inspiração em materiais de massa (como a caixa de fósforos em *Fiat Lux*). Mas o fato é que, como se vê na retrospectiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a segunda vertente é a dominante. Cildo se propõe como um duchampiano preocupado com o subdesenvolvimento, um artista menos conceitual que ideológico, dedicado a temas da agenda política e cultural.

É a partir principalmente de 1970 que assume essas características. Naquele ano faz uma obra como *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, que endossa o mito revolucionário de Tiradentes (muito menos importante para a Inconfidência Mineira do que o poeta Cláudio Manuel da Costa), e inicia a série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, da qual há na exposição os exemplos que o fizeram famoso.

Dentro do contexto politizado da década de 70, Cildo investe alto nas questões ideológicas. Na série *Inserções*, lança um *Projeto Coca-Cola* que consiste numa série de garrafas do refrigerante – que quem bebia, então, era como que

Onde e Quando

Cildo Meireles. **Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, SP, tel. 0++/11/549-9688). De 28 de julho a 10 de setembro. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5. Patrocínio: Petrobras. Galeria Luisa Strina (al. Padre João Manoel, 974-A, São Paulo, SP, tel. 0++/11/280-2471). De 25 de julho a 26 de agosto. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb., das 10h às 14h. Grátis**

Acima, detalhe de *Glove Trotter*, **de 1991, a obra única em exposição na Galeria Luisa Strina que nunca havia sido exposta no Brasil. À direita,** *Zero Centavo*, **integrante de uma série criada nos politizados anos 70 que se constitui numa espécie de manifesto antiimperialista. Na página oposta, no alto,** *Para Ser Curvada com os Olhos*, **da vertente mais conceitual da obra de Meireles; embaixo,** *Malhas da Liberdade*

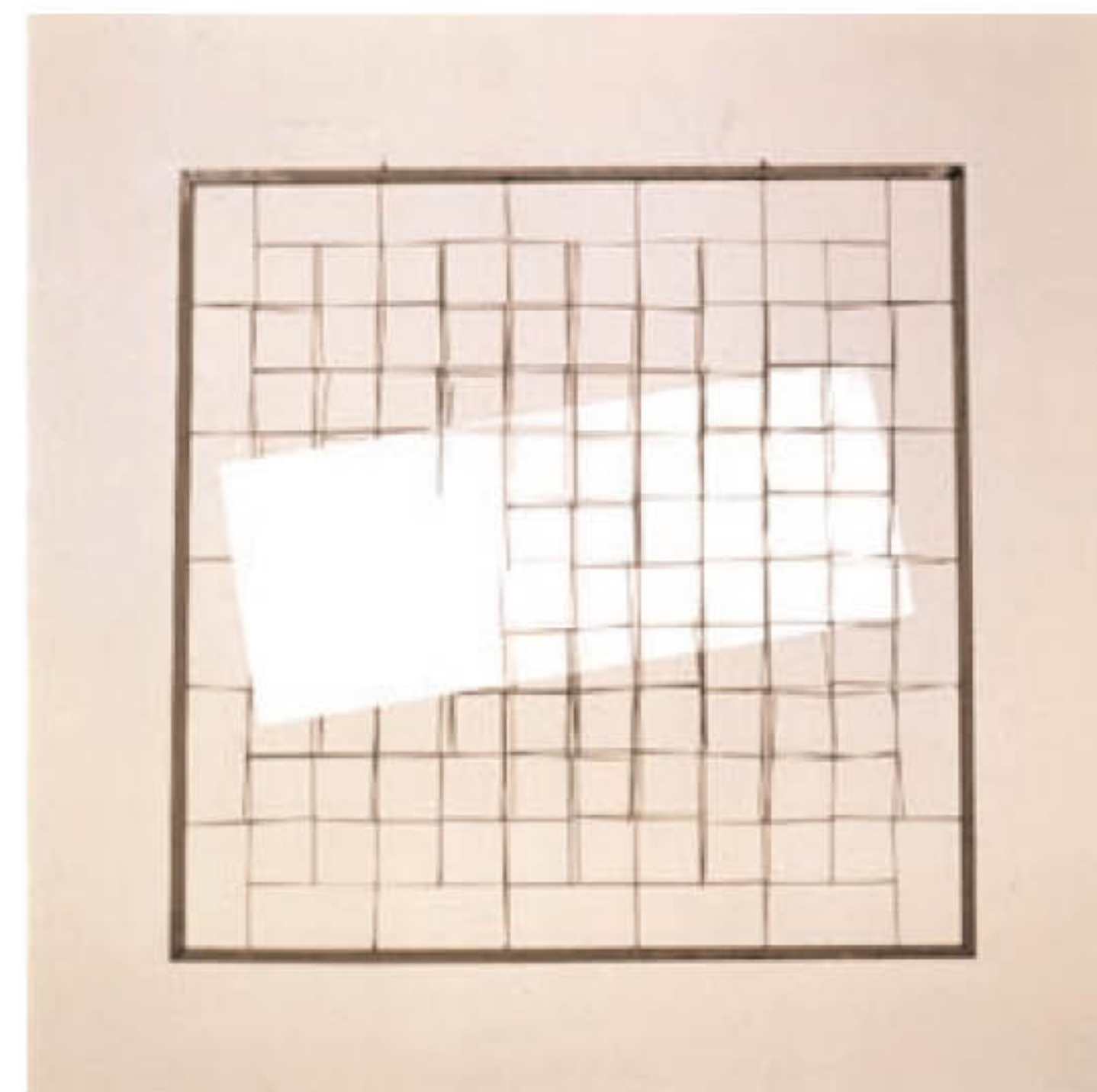
envenenado pelo Destino Manifesto – com frases escritas como "*Which is the place of the work of art?*" (em inglês, mesmo) e "Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação". A idéia não é nada sutil: trata-se de uma apropriação do raciocínio da Pop Art e da linguagem do Minimalismo (o seqüenciamento de garrafas com níveis diferentes de líquido) para um fim de protesto. A função da arte seria assaltar o circuito do mercado para subverter os valores dominantes, isto é, a hegemonia americana.

Manifestos antiimperialistas se repetiriam em obras como *Zero Dólar*, uma cédula de dólar com valor zero, e *Zero Cruzeiro* e *Zero Centavo*. Essas séries, de 1974 a 1978, repercutiam outro projeto de *Inserções*, justamente o *Projeto Cédula*, em que uma nota de cruzeiro traz um carimbo com a inscrição "Quem matou Herzog?", referência ao jornalista morto no DOI-Codi em 1975. Outras obras, como *Obscura Luz*, *Porta-bandeira* e *Desaparecimentos*, iriam na mesma linha.

A vertente mais conceitual teria exemplos sobretudo nos estojos, como *Para Ser Curvada com os Olhos* (duas barras de aço, uma curva e outra reta, em que o efeito de uma sobre a outra ilude o olhar, parecendo distorcer ambas) e o *Estojo de Geometria* (com objetos encaixados em par, como machadinhas, que fazem um jogo de contraponto positivo–negativo). Ora, mas o que se verifica aqui é a mesma base ideológica expressa nas obras da outra vertente: uma crítica do racionalismo burguês, que embutiria a ordem autoritária em sua própria pretensão de saber e possuir.

Esse velho clichê de certa corrente modernista continua bastante vivo nas bienais desta virada de século, em que o adjetivo "virtual" é mais usado que caixinha de fósforo. Outro termo-chave dessa matriz de idéias é antropologia. *Inserções em Circuitos Antropológicos* é o título da série que Cildo faz de 1971 a 1973. A perspectiva antropológica seria a maneira de a arte romper com o racionalismo burguês, eurocêntrico, devotado a (ou nostálgico de) uma arte "artesanal", em que o artista devia dominar a técnica e praticá-la com suas próprias mãos, produzindo obras que teriam lugar reservado nos mausoléus que chamam de museus. Nos termos de outro crítico, Eudoro de Sousa, "Cildo leva adiante a insurreição de Duchamp contra a lógica de uma Arte (*sic*) que só sobrevive como ilustração ou apêndice de uma história do aprendizado manual e visual".

Nos tristes trópicos, então, caberia à arte denunciar essa lógica e exaltar o irracional, o "dionisíaco", o tribal, contra as hierarquias da tradição européia. Por isso Cildo costuma ser visto como sucessor dos dois nomes mais celebrados dos anos 60, Hélio Oiticica e Lygia Clark, com suas experiências terminais, em que a arte acaba trocada respectivamente por ideologia e terapia. Cildo continuaria a obra de Hélio. Há nele a mesma "encenação violenta" (como qualificou Aracy), a mesma preocupação de denunciar "o sistema". A novidade de Cildo é a antropologia, especialmente o uso do conceito de totem, do martírio de Tiradentes ao ritual de morte de notas de dólar, arranjadas como um "despacho" umbandista ou, como gostam de dizer os franceses, "mágico", invocando espíritos de ascendência não-européia.

O mítico, por assim dizer, é usado para criticar o materialismo dos tempos modernos, fazendo uso de seu próprio circuito, do qual se vale para vender a noção de que a arte brasileira é "barroca", "sincrética", anti-racionalista. Mesmo nos trabalhos conceituais mais recentes, como aqueles em que Cildo usa réguas e mapas, o que existe é uma crítica da pretensão antropomórfica de tudo

À esquerda, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, **cujas garrafas têm inscrições em inglês e português: raciocínio da Pop Art e linguagem do Minimalismo. Abaixo,** *Zero Dólar*, **uma repercussão de** *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*

medir, tudo prever e, pois, tudo dominar, leia-se a natureza, obsessão de ecologistas e criadores da atualidade. Trata-se de um neo-romantismo, em que a vitimização e a cenarização têm caráter mais performático que estético, em que a crítica vale mais que a linguagem.

Pode existir arte política de qualidade, mas antiarte política de qualidade tem sido difícil. O discurso – que modernistas *stricto sensu* tanto combateram – termina prevalecendo, nesta babel virtual em que se vive. Daí o sucesso de Cildo. C.Q.D.

O Cobra além do manifesto

Exposição em São Paulo prova que as obras do grupo experimental europeu do pós-guerra são melhores que a teoria que as produziu

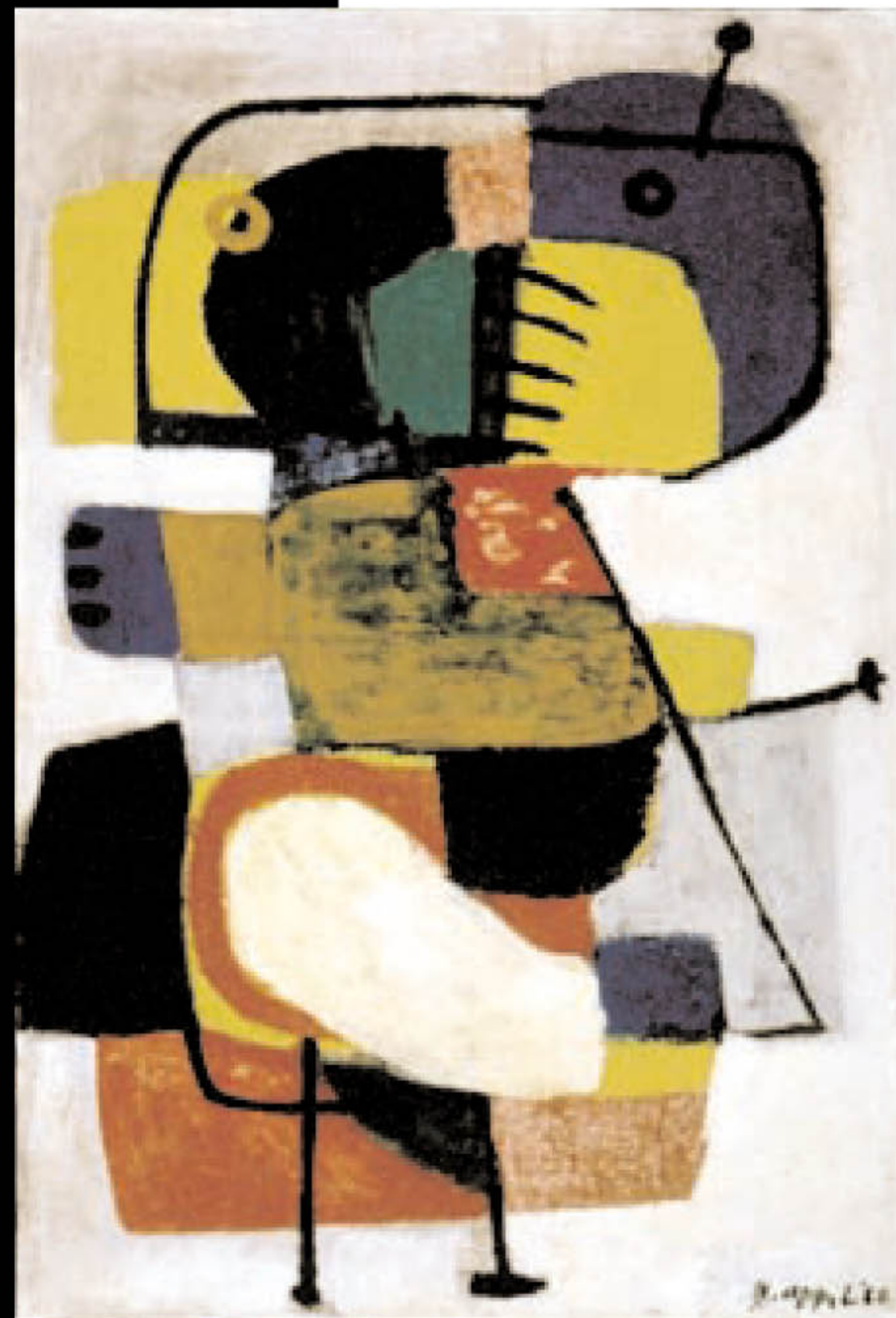
Por Teixeira Coelho

A Pinacoteca do Estado de São Paulo abre no dia 18 a exposição Grupo Cobra, com 120 obras dos mais importantes artistas do movimento que pretendia construir a nova arte de uma nova sociedade, surgido na Europa na metade deste século. Nomeado com a junção dos nomes das cidades dos artistas participantes (Copenhague, Bruxelas e Amsterdã), o Cobra tem em Karel Appel, Asger Jorn e Pierre Alechinsky seus principais expoentes. A coleção exposta pela pinacoteca, que inclui pinturas e esculturas, é procedente do Cobra Museum Voor Moderne Kunst, de Amstelveen, cidade holandesa próxima de Amsterdã. A seguir, Teixeira Coelho comenta o legado do Grupo Cobra à arte contemporânea.

Uma das boas coisas da arte pós-anos 60 é que não mais se lançam manifestos tão pretensiosos quanto equivocados em sua intenção de mudar o mundo e no modo como fazê-lo. E o lado ruim da arte pós-60 é que ela abandonou a idéia de mudar o mundo e se resignou a mudar apenas a arte ou, por vezes, nem isso: a anular-se na *in* — ou *não-significação* — ou a apenas ganhar uma passagem para os desdobrados espetáculos de Veneza, Kassel, etc.

O Grupo Cobra foi um dos últimos a apoiar-se num feixe de idéias (não chegam a formar um sistema) que apresentava da situação social e do

À direita, *Enfant et Animal*, óleo de Karel Appel, 1950

FOTOS DIVULGAÇÃO

pel da arte uma confusa análise culturalista, se não sociológica. A rigor, não existiu um documento fundador do grupo como grupo, mas sim um manifesto elaborado por um dos artistas, o holandês Constant Nieuwenhuys. Em 1948, Constant fazia da cultura um diagnóstico de orientação claramente marxista: 1) a velha e antes sólida "cultura ocidental" (expressão de rigor na época, segundo um certo imaginário) fora dissolvida pela 2ª Guerra Mundial e substituída por um novo sistema baseado nas exigências da "vitalidade humana"; 2) a cultura que definhava resultara da sociedade de classes dominada por uma elite, à qual sempre se dirigira a arte, em particular a *arte moderna*; 3) a burguesia servida por essa arte perdera com a guerra sua base econômica, e, assim, uma nova era se abria, possibilitando uma nova cultura sustentada pelas formas "mais primárias" (isto é, essenciais) de vida; 4) com a nova cultura viria uma nova arte, não mais propriedade de um pequeno grupo de *connoisseurs*, mas do povo, das *massas*; 5) a nova arte buscaria suas forças nesse mesmo povo e em seus vetores menos convencionais e convencionalizados; 6) esses vetores seriam o *inconsciente* (que faria a arte liberar-se das convenções), as crianças (que têm "sensações espontâneas da vida e não precisam expressar nada além disso"), os povos primitivos (que não vivem numa atmosfera de "irrealidade, mentiras e esterilidade") e o kitsch (que "borra a fronteira entre cultura erudita e a outra cultura"). Tudo contribuía assim para um afrouxamento das convenções estilísticas, permitindo o início de um "ciclo revolucionário" que construiria uma nova arte e uma nova sociedade. Se os artistas se libertassem da cultura preexistente (o "negativismo moderno", o Surrealismo e o Existencialismo) e se orientassem pelas "leis da dialética", uma nova consciência (artística e social) emergiria.

Abaixo, escultura em bronze de Ferlov, 1951. O manifesto do grupo partia da crença de que, se os artistas se libertassem da cultura preexistente e se orientassem pelas "leis da dialética", uma nova consciência artística e social emergiria

O manifesto é generoso. E imensamente ingênuo ou voluntarista quando relido meio século depois. O vocabulário expressamente marxista permite entrever, no autor, a esperança de que a União Soviética se afirmaria com a vitória na guerra e promoveria o estabelecimento da internacional socialista, com a derrocada da burguesia e a transferência do poder para as massas. Se examinado com as lentes usadas na própria época, o manifesto se mostra, de fato, como aquele possível para o momento histórico — mas isso só quando se pensa no discurso *convencional* da época, com suas adesões à sociologia marxista, sua recusa do Existencialismo e sua aceitação parcial do Surrealismo de Breton, que teria acertado no "princípio básico", mas errado ao deixar o movimento asfixiar-se no "intelectualismo próprio da doentia cultura de classe". Por certo, Constant não reconhecia o intelectualismo e idealismo de suas próprias proposições e pregava o aparecimento de um novo conceito de belo baseado em algo que os surrealistas haviam "erroneamente renegado": uma indefinida e obscura "expressão artística" que podia ser entendida, pela definição negativa (o que ela não era), como o contrário da "amargura presente na campanha destrutiva do Surrealismo contra a arte e a sociedade", e, pela definição positiva (o que era), como o jorro pré-formal da arte primitiva, inconsciente e popular. Como uma arte assim — *refinadamente primitiva, maduramente infantil, intencionalmente inconsciente* e *criativamente kitsch*, feita por europeus ocidentais dotados de uma "negatividade material, objetiva e sensível" — poderia elaborar um "pensamento construtivo" que levaria à nova sociedade do pós-guerra é um grande mistério.

O movimento Cobra (Copenhague, Bruxelas, Amsterdã) não suportou o confronto com a situação real contestada por sua visão romântica e antropológico-psicanalítico-sociologizante (precursora da "escola" de Althusser) e dissolveu-se logo em 1951. Seus princípios estruturais (pureza infantil, inconsciência, primitivismo, kitsch) já tinham na verdade sido postos em prática muito antes (por

ARTES PLÁSTICAS

Picasso, Klee, os surrealistas), já haviam sido incorporados pela burguesia (que, com o capitalismo, saía mais forte que nunca da guerra; o veneno cultural daquela Cobra era inofensivo demais) e eram excessivamente frágeis para enfrentar a nova situação cultural. De modo não surpreendente, as massas que o movimento queria alcançar, e que nunca aceitaram essa e outras artes, passaram ao largo: o grupo não aparece em grande número dos volumes dedicados aos conceitos básicos da arte moderna. E, quando aparece, vem descrito simplesmente como movimento expressionista (o que de fato é) e parente da *action painting* e da arte informal ou expressionista-abstrata (com as quais compartilha a materialidade da pintura acumulada em camadas ou linhas grossas sobre a tela e uma gestualidade incisiva e solta, mas não sua preferência por formas figurativas).

Quando se põem de lado as fórmulas hoje esvaziadas daquele manifesto — assim como o fizeram os próprios artistas do grupo em suas produções posteriores e assim como se faz com os propósitos conservadores ou reacionários de algum grande poeta —, é possível contemplar as obras colocadas sob esse rótulo e desfrutá-las naquilo que elas são em si mesmas, e não naquilo que o artista disse que eram ou seriam. E elas são, muitas, de primeira grandeza. Em particular as do trio central formado por Karel Appel, Asger Jorn e Pierre Alechinsky — que tendem, os três, a apresentar obras cada vez mais relevantes e consistentes à medida que se distanciam do instante histórico em que surgiram e dos princípios que Constant tentou congelar. Superam, mesmo, muitas de suas co-irmãs expressionistas abstratas, que, na comparação, surgem claramente decorativas.

Acima, *Lustful Figures*, 1951, de Claus Corneille. Pouco depois, o grupo se dissolveria

Não desmerecendo, portanto, a qualidade individual de alguns de seus artistas, é inevitável observar que *o grupo* teve uma logomarca muito boa (CoBrA), mas sua originalidade parece ter-se detido por aí, junto com sua capacidade de, com esse simulacro de guarda-chuva teórico, influenciar outros artistas. Em termos de "primitivismo" ou "infantilismo" e do culto largamente sobrevalorizado e equivocado daquilo que vem do "inconsciente" ou do "psicótico" (que sobreviveu até o início da década de 70, como se pode ver na proposta de Mário Pedrosa para seu Museu das Origens retomada pela mostra *Brasil + 500*), o francês Jean Dubuffet já insistia, na época, na sua *art brut*, que poderia ser outro rótulo para o que o Cobra fez no início.

Sem falar em Klee (ver sua *Santa da Luz Interior*, de 1921, no acervo do MAC/USP). E o também holandês Willem de Kooning, que foi para os Estados Unidos em 1926, fazia em suas telas expressionistas abstratas (a série das *Mulheres*) praticamente o mesmo que os cobristas, sem, no entanto, ser associado ao grupo. No Brasil, Flávio de Carvalho apresenta no mesmo ano de 1948 um magnífico retrato de José Lins do Rêgo (também no MAC) que poderia ser igualmente descrito como primitivista, psicotista ou infantilista se isso não fosse, primeiro, "curvar-se a uma unidade teórica artificial", como se recusaram a fazer os próprios cobristas numa primeira declaração contra os surrealistas ainda nesse 1948, e, também, se isso não fosse uma total bobagem. Outros dois rótulos poderiam ser do mesmo modo aplicados tanto aos cobristas quanto a De Kooning, Flávio de Carvalho e o próprio Dubuffet: Neo-expressionismo e Neofauvismo. Se são aqui citados, é apenas para deixar evidente como é supérflua, ou improdutiva, toda essa etiquetagem. E os manifestos. Mas... não as obras.

À esquerda, óleo sobre tela de Pedersen, 1950. À direita, *Uragend Kind*, de Appel. O Cobra, de fato, pode ser descrito como um movimento expressionista, parente da *action painting* e da arte informal ou expressionista abstrata. Com elas partilha a materialidade da pintura acumulada em camadas ou linhas grossas sobre a tela e uma gestualidade incisiva e solta

Onde e Quando

Grupo Cobra – **Exposição. Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, nº 2, tel. 0++/11/229-9844). De 18 de julho até 10 de setembro. Ingressos de R$ 2 a R$ 5 (grátis às quintas-feiras)**

A tessitura da terra

Siron Franco mostra em galeria de Londres a instalação *Casulos*, inspirada no processo de metamorfose das lagartas

A mais recente produção do artista plástico goiano Siron Franco é uma instalação com uma série de 25 casulos, que neste mês estará em exibição na galeria Elms Lesters (Flitcroft Street, tel. 0044171/836-6747), em Londres. Em tamanhos que variam de 40 cm a 3,25 m, os casulos são feitos de terra preta, vermelha e ocre, resina e materiais diversos, como cera de abelha, asas de borboleta, ouro, penas de faisão e de galinha-d'angola. A temática dos casulos já apareceu em obras de Siron dos anos 70, em telas. "Sempre gostei do bicho-da-seda. Sempre morei no cerrado e sempre vi casulos por toda parte. Eles têm uma grande plasticidade", diz. Nesse momento, os casulos pareceram inevitáveis a Siron. "No ano passado fiz um quadro em terra e ouro. Foi esse o caminho que me levou à tridimensionalidade que exploro agora de forma mais direta." Enquanto ele produzia seus casulos, uma lagarta, anunciando ser uma futura borboleta amarela, segundo Siron, se instalou em uma das colunas de seu atelier para tecer com fios brancos de seda o seu próprio casulo. Coincidência, sorte ou acaso que se transformou em videoinstalação integrante da mostra. Siron registrou todo o processo e produziu uma fita de seis horas com imagens da lagarta tecendo o casulo. Na mostra, o aparelho de TV é cercado por pilhas de jornais. "Para mim, casulo não é transformação. O casulo é morte e vida. Enquanto fazia essa instalação, morreram dois amigos meus. E, ao mesmo tempo, o casulo é feminino, é um útero." Esta obra, o artista dedica ao pai. "Meu pai é um homem do povo, um botânico por natureza", diz. A mostra, batizada de *Casulos*, foi exibida no foyer do Teatro Nacional de Brasília antes de seguir para Londres, onde permanecerá exposta durante julho. Em conjunto com a exposição, Siron está lançando um livro-catálogo homônimo, de 80 páginas (Edições Animae/Gráfica Takano), com ensaio da poetisa Claudia Ahima. "Queria que uma mulher escrevesse sobre os casulos, que são extremamente femininos", diz ele. — DANIELA ROCHA

Acima, casulos que integram a instalação de Siron Franco (abaixo)

FOTOS DIVULGAÇÃO

OS REFLEXOS DO SIGNIFICADO

Lina Kim espelha os valores dos objetos

Por Katia Canton
Foto Eduardo Simões

Ao concluir a faculdade de artes plásticas, em São Paulo, em 1986, Lina Kim se definia como pintora, e foi nessa condição que se tornou bolsista da consagrada escola Art Student's League, de Nova York, onde viveu seis anos. Ali estudou, se integrou ao circuito de arte local, fez exposições. Ao voltar ao Brasil, no entanto, em 1990, Kim não conseguiu mais pintar. Encantada pelos objetos, passou a propor, para eles, novos arranjos, novos significados. Assim, em 1991, participou da exposição *Três Dimensões da Objetividade*, no Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, onde exibiu um paralelepípedo sustentado por uma barra de ferro de 10 metros e todo folheado com ouro. "O dourado refere-se ao ornamento e também ao mundo dos valores, que é o mundo em que a gente vive", diz a artista.

Aos 34 anos, Kim hoje faz parte dos artistas representados pela galeria Baró Senna, cuja inauguração, em 1999, foi marcada com uma instalação de sua autoria. Chamada *Pelo Espelho*, a obra reunia um conjunto de espelhos recortados na forma de animais — porcos, cachorros, veados, antas, touros, rinocerontes, ratos —, todos contornados com molduras douradas, no lugar de pêlos. "O espelho convida o espectador para um mundo interno, que o reflete", diz a artista. "Recortado em formas predeterminadas com um significado anterior, o espelho dos animais acaba sobrepondo dois mundos."

O sucesso dessa série foi grande na feira de arte contemporânea Arco, que aconteceu em fevereiro, em Madri. Depois disso, Kim recebeu a incumbência de criar a escultura/troféu para o Prêmio Multicultural Estadão deste ano: um espelho arredondado, recortado em forma orgânica e arrematado com uma folha de árvore dourada, esta inspirada no poema *Folha*, de e. e. cummings. "É claro que há um aspecto narcísico, de vaidade, associado ao prêmio. Mas também quis brincar com a dualidade da idéia de uma escultura, que é plana, com os aspectos utilitário do espelho e não-utilitário de um troféu", diz.

Não é à toa, portanto, que o atelier de Kim, instalado numa casa no bairro paulistano da Vila Madalena, parece um mundo de animais de espelhos. Dele, a artista só sai para ir para casa dormir. E brinca: "Lá em casa, durante muitos anos, não havia espelho".

As instalações de Lina Kim requerem perspicácia intelectual sem abdicar da simplicidade e da sensualidade. "Escolho os materiais e objetos tanto por suas qualidades formais quanto por seu uso social e seus aspectos políticos e simbólicos. Mas a reflexão que se faz do conjunto tem de ser aberta", diz. Assim, nas mãos da artista, chumbos de pesca organizados sob um tecido de organza de seda produzem uma impressão de movimento. "O que faço é isto: a apropriação de objetos comuns, retirados do cotidiano e reinstalados no mundo da arte. Nesse processo, esses objetos se transformam, ganham novos significados", diz.

Há alguns anos, por exemplo, Lina Kim passou a pesquisar as salas para pacientes de hospitais psiquiátricos. Daí resultaram várias obras, como uma sala inteiramente forrada de tecido branco estofado; ou objetos feitos com camisas-de-força. Depois vieram camisas brancas, ora torcidas, ora bordadas com delicadas pérolas. Golas brancas formaram instalações, recheadas de pembas, usadas para marcações em rituais candomblé. "Manipulo o objeto, e não seu significado. O objeto já é pleno de sentido" , diz Kim.

Design e provocações

Retrospectiva reúne 200 obras de Tibor Kalman, um dos mais criativos designers americanos da década

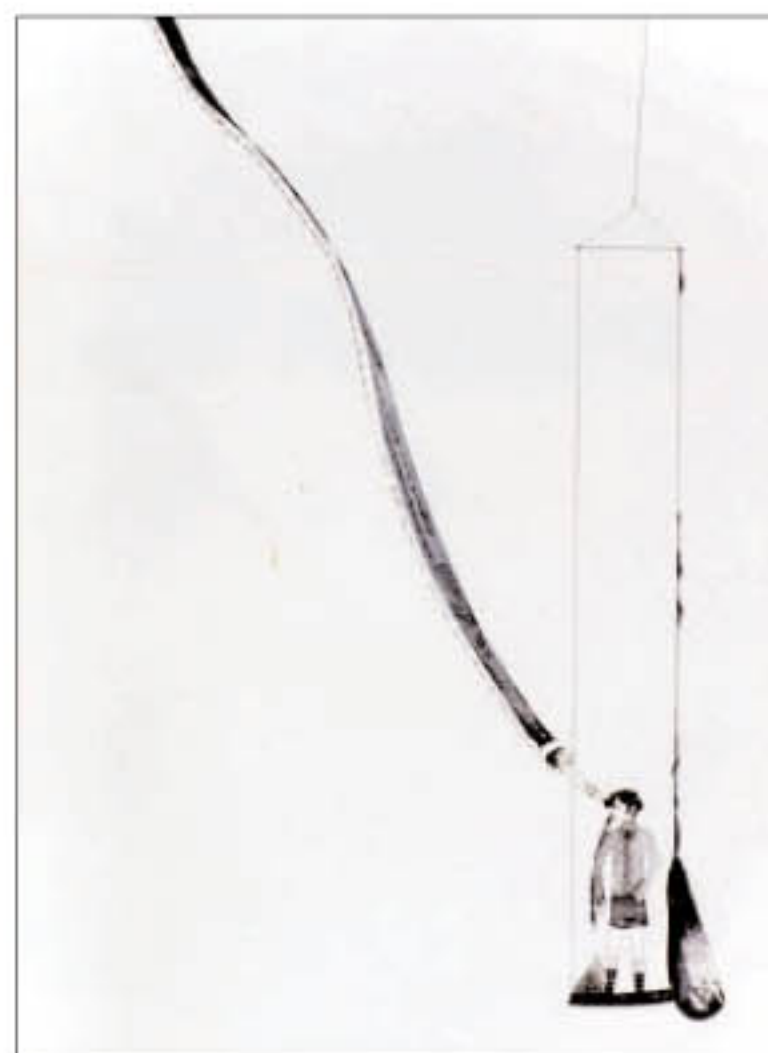
Tibor Kalman era o *bad boy* do design gráfico. E se orgulhava disso. "É melhor quebrar regras do que criá-las", dizia ele, que, nascido em Budapeste, acabou se tornando um dos mais criativos designers americanos das décadas recentes. Criador da agência de design M&Co, provocador urbano, designer da revista *Colors*, diretor de arte da *Artforum* e *Interview*, Kalman teve boa parte de sua produção reunida na retrospectiva *Tiborocity: Design and Undesign by Tibor Kalman*, que até o dia 20 de agosto ocupa o New Museum of Contemporary Art, em Nova York (583, Broadway, no SoHo). A mostra reúne cerca de 200 obras criadas entre 1979 e 1999, ano em que Kalman morreu, aos 50 anos, de câncer. As peças estão dispostas em nove seções, que compõem os vários setores de uma espécie de vila imaginária de um país não-industrial. Kalman, que se mudou para os Estados Unidos em 1956, era um militante de causas sociais (se considerava "um comunista com 'c' minúsculo") e chegou a morar em Cuba. Em 1979, criou a M&Co em Manhattan, e sua lista de clientes incluía o restaurante Florent, o Museu de Arte Moderna de Nova York e a banda Talking Heads. Seu design ímpar interferiu em Nova York e deixou marcas no Times Square, onde certa vez ele levantou um imenso outdoor amarelo em que se lia apenas "Everybody" (na parte inferior havia cadeiras coloridas coladas no mural, nas quais os pedestres podiam sentar para observar "todo o mundo" passar). Essa obra está reproduzida na exposição, que já esteve no Museu de Arte Moderna de São Francisco. — TANIA MENAI, de

A rainha Elizabeth negra (acima), criada para a *Colors*, 1993. À esquerda, instalação-cadeia

A nova safra mineira

Mostra em Belo Horizonte apresenta conjunto de obras inéditas de sete artistas da nova geração

Eles começaram a expor na década de 90, e alguns deles ainda cursam escolas de belas-artes, mas os currículos já apresentam individuais em importantes capitais do país, além de participação em projetos itinerantes e prêmios em salões de arte. Os mineiros Fernando Cardoso, Anderson Antônio Araújo, Alexandre Diniz, Adriana Leão, Marilá Dardot, Cíntia Marcelle e Marta Neves, reunidos a partir do dia 21 na galeria do SesiMinas (rua Padre Marinho, 60, Belo Horizonte, MG), apresentam uma produção que tem se destacado no cenário artístico. Baseado em pesquisas formais, o grupo molda um painel com grande variedade de processos técnicos e o uso constante de suportes que se afastam dos convencionais. Na mostra organizada pelo Circuito Cultural Banco do Brasil, em parceria com a Galeria Circo Bonfim, estão peças inéditas, feitas especialmente para a exposição, que fica aberta até o dia 5 de agosto. — GISELE KATO

À esquerda, bordado sobre papel artesanal, de Marta Neves; à direita, aquarela de Fernando Cardoso

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / NINO ANDRÉS/DIVULGAÇÃO / NINO ANDRÉS/DIVULGAÇÃO

UMA POÉTICA EM TRÂNSITO

A exposição-instalação de Iole de Freitas, no Rio, sintetiza sua passagem do âmbito privado do corpo à universalidade das questões estéticas atuais

Por Fernando Cocchiarale

A megainstalação de Iole de Freitas, no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, sintetiza as questões que se sucederam ao longo de sua trajetória artística profissional, iniciada em 1973, quando vivia em Milão. As fotomontagens, instalações e filmes que marcaram a primeira década da produção da artista, as esculturas armadas com materiais não convencionais, elaboradas entre 1983 e 1994, e suas obras mais recentes, que parecem buscar a fluidificação da escultura no espaço real, todas essas transformações, enfim, delineiam uma poética em trânsito: Iole trafegou da atmosfera privada de seu próprio corpo ao domínio público e universal das questões constitutivas do campo plástico-formal e estético da atualidade, fundamento transmutado numa espécie de repertório contemporâneo de sua obra.

Ao largo das poéticas predominantes na arte desta passagem de século, voltadas para o *conteúdo*, muitos artistas continuam buscando um sentido renovado para a *formalização* no vasto e ambíguo campo da arte contemporânea. Na contramão de parte considerável dessas poéticas, artistas como Iole de Freitas não se opõem a algumas idéias legadas pelos modernistas típicos. Entretanto, diferem do Modernismo pelo transbordamento do campo estritamente formal — seja pela reflexão e exploração das qualidades intrínsecas dos materiais, pelo conceito que os seleciona e organiza ou pelo diálogo crítico que mantêm com as instituições onde são exibidos — para o campo ético-político e imaginário.

As primeiras esculturas concebidas por Iole para interagir com os espaços aos quais se destinavam (*site-specific*) datam de 1991, quando produziu obras para a Capela do Morumbi e o Banco do Brasil, em São Paulo, e para o Galpão Embra, em Belo Horizonte.

Barras de metal cilíndricas, como que surgidas do ar, penetram, desde a fachada lateral, o histórico edifício do Centro de Arte Hélio Oiticica. Qual gigantescos grafismos espaciais, elas adentram as galerias do térreo e do primeiro andar do prédio. Sua suave ondulação é, de quando em vez, interrompida bruscamente pela intervenção dinâmica de ângulos de graus diversos. Fundamentais para o ritmo e o movimento sugeridos, os ângulos e intersecções dessa gráfica espacial acolhem placas de policarbonato translúcido que formam planos topológicos, torcidos pela ondulação das barras. Essa macro-construção se relaciona de um ponto de vista arquitetônico, e portanto deslocado, com dois meios ancestrais da expressão visual no plano: o desenho (e a moderna valorização da autonomia da linha) e a pintura (representação de luz e sombra, ou a produção de transparência e opacidade), enfatizada pela inédita utilização da cor (vermelha) nas placas das esculturas em exposição no primeiro andar do Centro Hélio Oiticica.

Há nessa intervenção de Iole uma evocação dos elementos gráficos (arames e fios de cobre) e do jogo de transparências (telas metálicas) permitido pela frágil e maleável perenidade dos materiais utilizados em suas esculturas, mas, também, a discreta reverberação da película fotossensível, meio de execução privilegiado de sua obra inicial. À polissemia decorrente dessas superposições de sentido, típica da arte contemporânea, acrescenta-se, ainda, uma intervenção extra-estética: as barras metálicas e os planos não atravessam apenas os espaços do edifício. Eles invadem, simultaneamente, seu âmago institucional, numa demonstração inequívoca de que a contemporaneidade não é a mera negação do legado modernista.

Acima, parte da instalação de Iole de Freitas, que, em alguns ângulos, ultrapassa os limites do espaço da exposição

Iole de Freitas – Instalação. Centro de Arte Hélio Oiticica (r. Luís de Camões, 68, Centro, Rio de Janeiro). De 3ª a 6ª, das 12h às 20h; sáb., dom. e feriado, das 11h às 17h. Até 6 de agosto. Grátis

FOTO DIVULGAÇÃO

As Mostras de Julho na Seleção de BRAVO!

Edição de Georgia Lobacheff (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500** *São Paulo Antigo Sombras*, sem data Aurora Cursino dos Santos	Pavilhões Lucas Nogueira Garcez, Ciccillo Matarazzo e Manoel da Nóbrega (Parque do Ibirapuera, tel. 0800-780-500). Apelidado de Oca, o pavilhão Lucas Nogueira Garcez, projetado por Oscar Niemeyer em 1954, foi restaurado, sob o comando de Paulo Mendes da Rocha, por R$ 10 milhões.	Megaexposição com mais de 15 mil obras, divididas em 13 módulos, que reúne desde o mais antigo fóssil humano das Américas a peças produzidas especialmente para a mostra.	Até 7 de setembro. De 3ª a 6ª, das 14h às 22h, R$ 7 por pavilhão; sáb. e dom., das 9h às 20h, R$ 10.	Mais que na grandiosidade, a importância da mostra está na reunião inédita de obras de diferentes manifestações e épocas pertencentes a importantes acervos, o que permite pensar a identidade brasileira com base em sua herança estética.	Em como é possível traçar referências entre os diversos módulos, apesar de eles estarem espacialmente bastante separados.	14 catálogos com textos dos curadores. De R$ 80 a R$ 100; a versão resumida, R$ 10.	Depois de um passeio por mais de 10 mil anos de arte brasileira, não deixe de assistir ao filme que, de 30 em 30 minutos, está em exibição no CineCaverna, no próprio Ibirapuera. A superprodução leva aos primórdios da civilização com efeitos e tecnologia inéditos no mundo. R$ 6.
SÃO PAULO	**Mauro Restiffe** *O Aquário* (detalhe), 2000 Mauro Restiffe	Galeria Thomas Cohn (avenida Europa, 641, Jardim Europa, tel. 0++/11/883-3355). A sede em São Paulo foi inaugurada em setembro de 1997 para exibir artistas contemporâneos.	Mostra com seis fotografias em preto-e-branco e uma instalação projetada especialmente para o espaço expositivo da galeria, com a recuperação de janelas que faziam parte do projeto original da casa.	De 18 de julho a 8 de agosto. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Esta é a primeira individual do artista em espaço comercial. Restiffe vem chamando a atenção da crítica por desenvolver uma obra de fotografia que questiona de forma inteligente o próprio processo fotográfico.	Em como o artista joga com a noção de espaços privados e públicos na instalação criada para a entrada da galeria.	Com a reprodução das imagens que fazem parte da exposição. Preço a definir.	No Museu da Imagem e do Som, na mesma avenida Europa, 158, está outra exposição de fotografia. *O Brasil sob o Olhar de Dois Fotógrafos Suíços* reúne, até o dia 16, 90 imagens em preto-e-branco de Barnabás Bosshart e Luc Chessex.
SÃO PAULO	**Arte Conceitual e Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC** *Primavera*, 1973 Dick Higgins	Galeria de Arte do Sesi (avenida Paulista, 1.313, tel. 0++/11/284-3639). Com a sede do Museu de Arte Contemporânea, na Cidade Universitária, em reforma até o fim de setembro, as exposições do MAC estão sendo organizadas no prédio da Fiesp.	Exposição com 280 peças, entre pinturas, esculturas, fotos e desenhos de artistas como Arthur Barrio, Joseph Beuys e Regina Silveira. Faz parte de um amplo projeto de pesquisa e levantamento das obras essencialmente críticas às instituições artísticas, sobretudo os museus.	Até 20 de agosto. De 3ª a dom., das 9h às 19h. Grátis.	A Arte Conceitual foi uma das manifestações mais importantes do século 20, deixando marcas na produção posterior no mundo inteiro. Ainda é pouco estudada e compreendida, principalmente no Brasil.	Em como se percebe, por meio das obras expostas, que o museu era, nos anos 60 e 70, um espaço de experimentação, um local vivo.	Com a biografia de parte dos artistas da exposição e ensaio da curadora Cristina Freire. Preço a definir.	A Galeria de Arte do Sesi exibe duas outras exposições: À Sombra das Palmeiras – Arnulf Rainer e Obra em Contexto: A Negra e o Caipira, que aproxima A Negra, de Tarsila do Amaral, de Caipira Picando Fumo, de Almeida Júnior.
SÃO PAULO	**O Humanismo Lírico de Guignard** *Composição Surrealista*, 1936 Alberto da Veiga Guignard	Museu de Arte de São Paulo (avenida Paulista, 1.578, tel. 0++/11/251-5644). Com o mais importante acervo da América Latina, o museu, inaugurado em 1947, ocupa, desde 1968, o prédio idealizado por Lina Bo Bardi, marca registrada da cidade.	Uma das maiores retrospectivas já feitas da obra de Alberto da Veiga Guignard, com 140 obras, entre pinturas e desenhos, relacionadas a temas variados como retratos, naturezas-mortas, paisagens e cenários religiosos.	Até 13 de agosto. De 3ª a dom., das 11h às 18h. R$ 10.	Contemporâneo de Anita Malfatti, Guignard é alheio a movimentos e refratário a ideários, tendo incorporado uma cultura plástica mais estável. Ao lado de Ernesto de Fiori e Flávio de Carvalho, é considerado um dos principais artistas brasileiros.	Nas duas paisagens de Ouro Preto, pinturas que pertencem ao acervo do Masp e não foram exibidas na versão carioca da exposição.	Com a reprodução de todas as obras da exposição e texto de Frederico Moraes. Preço a definir.	No número 37 da avenida Paulista, fica a Casa das Rosas, que inaugurou no mês passado o seu setor educacional, com oficinas ministradas por artistas de reconhecido talento.
SÃO PAULO	**João Loureiro** *Colchão*, 1999 João Loureiro	Galeria Adriana Penteado Arte Contemporânea (rua Peixoto Gomide, 1.503, Jardins, tel. 0++/11/881-1012). Adriana, apesar do pouco tempo de atuação no mercado, administra um escritório bastante seletivo, com nomes representativos da arte contemporânea brasileira.	Mostra com sete esculturas e 40 desenhos, muitos exibidos pela primeira vez.	Até 5 de agosto. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Com apenas 27 anos, João Loureiro é um dos artistas cujo crescimento vale a pena acompanhar. Escultor, tem participado de respeitadas exposições para jovens artistas. Essa é a sua primeira individual em galeria comercial.	Em como as obras questionam a noção de estabilidade e em como o artista evita materiais tradicionais, optando por sintéticos como a fórmica e o curvim.	Folder com a reprodução de algumas obras e texto de Sérgio Romagnolo com versão em inglês. Grátis.	O restaurante Ritz, na alameda Franca, 1.088, é uma boa opção para almoço ou jantar.
SÃO PAULO	**Estação II** *Estação II* (detalhe), 2000 Ana Maria Tavares	Centro Universitário Maria Antônia (rua Maria Antônia, 294, tel. 0++/11/255-7182). Invadido em 1968, o prédio da USP, tombado desde 1993, é um marco da resistência civil contra a ditadura militar.	Exposição de Ana Maria Tavares que sela sua tese de doutorado em políticas visuais, baseada no estudo do deslocamento espaço-temporal do espectador por meio da arte. *Estação II*, que dá nome à mostra, combina animação 3-D e áudio com música eletrônica.	Até 27 de agosto. De 2ª a dom., das 9h às 21h. Grátis.	A exposição é relacionada à tese da artista intitulada *Armadilhas para o Sentido*. São raríssimos os espaços que cedem agenda para exposições de tese. A obra faz uma crítica à experiência com o espaço virtual da Internet.	Na relação das obras da artista com o design de espaço público.	Tem folder. Grátis.	Também em Higienópolis, vale a pena visitar o Museu de Arte Brasileira da Faap (rua Alagoas, 903, prédio 1, tel. 0++/11/3662-1662), que, neste mês, exibe a exposição *Desvendando Pennacchi*, com 200 obras, entre cerâmicas, móveis e tapeçarias de Fúlvio Pennacchi, conhecido do público por seus afrescos e pinturas.
SÃO PAULO	**Arturo Cuenca** *Cup-Crowd-Focus* (detalhe), 2000 Arturo Cuenca	Galeria Brito Cimino (rua Adolpho Tabacow, 144, Chácara Itaim, tel. 0++/11/3842-0634). Com cerca de três anos de atuação, a galeria é especializada em arte contemporânea.	Mostra com 13 fotomontagens de computação com impressões coloridas sobre transparências e telas do artista cubano radicado em Nova York Arturo Cuenca, que utiliza sobreposições para criar suas obras.	Até o dia 15. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	É a primeira vez que o cubano Arturo Cuenca expõe no Brasil. Sua obra explora a sobreposição de imagens, que amplia a percepção da realidade.	No efeito tridimensional obtido pelas fotomontagens.	Não tem.	O bar Havana, no hotel Renaissance (al. Santos, 2.233), onde se pode fumar um ótimo charuto cubano.
RIO DE JANEIRO	**Ismael Nery – 100 Anos, A Poética de um Mito** *Composição com Figuras*, 1924 Ismael Nery	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, tel. 0++/21/808-2020). O prédio, desenhado por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva para acolher o pregão da Bolsa de Fundos Públicos, em 1880, funciona como centro cultural desde outubro de 1989.	Mostra com 44 óleos, 98 aquarelas, além de desenhos, fotos e gravações de poemas do artista, de sua mulher, Adalgisa Nery, e do amigo Murilo Mendes.	Até 6 de agosto. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	Como sua obra está quase toda em coleções particulares, é raro ver grandes retrospectivas do artista. A anterior ocorreu em 1984. Esta exposição também revela as incursões de Nery nas áreas de poesia, design e arquitetura.	Na proximidade estilística de algumas de suas pinturas com as do russo Marc Chagall.	Com reprodução das obras expostas e texto da curadora Denise Mattar. 120 págs, R$ 31.	Com curadoria de Ricardo Cravo Albin, *MPB – A História de um Século* ocupa o 1º andar do Centro Cultural Banco do Brasil. A exposição reúne imagens, objetos pessoais e instrumentos musicais de compositores e intérpretes famosos, num painel da história da música popular brasileira, do fim do século 19 aos anos 90.
RIO DE JANEIRO	**Emmanuel Nassar** *Acumuladores*, 1990 Emmanuel Nassar	Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea (rua J. J. Seabra, 18, Jardim Botânico, tel. 0++/21/529-6643). Esta é a segunda exposição da galeria, inaugurada há dois meses.	Exposição com sete telas de técnicas variadas e dez objetos.	Até 19 de agosto. De 3ª a sáb., das 15h às 24h. Grátis.	Nassar não expõe individualmente no Rio desde 1994. É um dos raros artistas brasileiros que se apropriam de signos e técnicas populares sem se distanciar de uma discussão essencialmente pictórica.	Na pintura *Acumuladores*, a maior e mais antiga, de 1990, prova que Nassar ainda trabalha com a geometria, cores fortes e elementos da cultura popular.	Com fotos e texto crítico de Ligia Canongia. Bilingüe, 32 págs. Grátis.	Uma das mais badaladas do Jardim Botânico, a rua J. J. Seabra oferece várias opções de lazer, desde a livraria Ponte de Tábuas ao restaurante Quadrifolio, considerado um dos melhores do Rio.
BH	**Alex Ceverny** *Homem de Jade*, 2000 Alex Ceverny	Celma Albuquerque Galeria de Arte (rua Antônio de Albuquerque, 885, Savassi, tel. 0++/31/227-6494). Aberta desde 1998, essa que é das principais galerias de Belo Horizonte se dedica aos artistas contemporâneos, combinando grandes exposições e mostras que privilegiam jovens iniciantes.	Mostra com cerca de 40 esculturas de bronze de Alex Ceverny, além de pinturas, desenhos, aquarelas, uma litografia-objeto, uma coleção de pratos de majólica e figuras de ônix e jade.	Até o dia 23. De 2ª a 6ª, das 9h30 às 19h; sáb., das 9h30 às 13h. Grátis.	Interessado em narrativas, em literatura e na tradição da história da arte, Alex Cerveny constrói uma obra cheia de citações. Nesta exposição, sua principal fonte de trabalho foi a arqueologia chinesa.	No desenho que abre a exposição. Nele, a representação das gotas de sangue é feita com pequenas pedras preciosas.	Com texto em português e inglês de Luiz Henrique Horta e reprodução de peças da exposição. R$ 5.	No segundo andar da galeria, estão dez pinturas, que misturam padrões e estamparias, de Iuri Sarmento, artista premiado no Sexto Salão da Bahia.

(*) Com Redação

O catalão Manuel Vázquez Montalbán, que tem *O Quinteto de Buenos Aires* traduzido no Brasil, fala sobre a mistura de densidade, sátira e virtuosismo que fez da sua obra uma renovação no romance policial

Por Hugo Estenssoro, em Barcelona

FOTOS GABRIELA PEN / HUGO ESTENSSORO

Além do mis tério

Montalbán e a arquitetura de Barcelona (ao fundo): um autor e sua cidade

Barcelona é uma cidade pequena, com o charme discreto de uma pequena-burguesia diligente e trabalhadora, que bebe bem e come melhor. Apesar de ser um porto do Mediterrâneo, tem algo do ar resfriado das cidades nórdicas, e tanto os labirintos de seu bem chamado Bairro Gótico quanto seus bulevares do tipo Paris-miniatura podem parecer impenetráveis para o viajante desprevenido. Com toda a sua elegância e sofisticação de capital da nação lingüística e cultural catalã, no entanto, Barcelona é uma cidade provinciana espanhola. Daí que surpreenda, mesmo na frivolidade de um passeio turístico, a quantidade de pequenos cartazes – nos segundos ou terceiros andares dos fatigados edifícios do centro – anunciando os serviços de detetives privados. "Lugares pequenos, paixões grandes", dizia o poeta Yeats falando de Dublin, mas Barcelona é civilizada demais na comparação. Sem pesquisas sociológicas explicativas, permito-me a brincadeira de pensar que não poderia ser de outra maneira na cidade-cenário das aventuras do detetive privado Pepe Carvalho, personagem dos romances de Manuel Vázquez Montalbán.

É possível que Pepe Carvalho seja o detetive de ficção mais popular da Europa, além do mais celebrado pelos donos do poder intelectual, que têm concedido a seu criador os mais cobiçados prêmios da Espanha e do continente. Basta um exemplo para ilustrar o fenômeno: o outro grande romancista policial da atualidade, o italiano Andrea Camilleri, batizou seu herói Salvo Montalbano em homenagem a Vázquez Montalbán, que é lido com fervor e constantemente citado pelo comissário siciliano. A popularidade de Pepe Carvalho, de mais a mais, tem chegado às longínquas montanhas do sudeste mexicano, onde os guerrilheiros virtuais de Chiapas o carregam nas mochilas e de onde o subcomandante Marcos queixou-se, em carta a Vázquez Montalbán, que os festins gastronômicos de Carvalho despertavam uma fome inapropriada para as "longas e úmidas noites da floresta *lacandona* (*floresta de Chiapas onde vivem os índios lacandones*)". Vázquez Montalbán prometeu-lhe incluir no futuro uma receita pré-colombiana. É pena eu não encontrar as receitas desse período dadas a mim pelo grande poeta mexicano Salvador Novo há quase 30 anos; poderia, assim, retribuir a Vázquez Montalbán a lista dos melhores restaurantes de Barcelona que me permitiu comer, como em nenhuma outra cidade européia, a preços escandalosamente baratos.

A combinação de sábio hedonismo e desencanto ante a cultura – Carvalho costuma queimar livros para acender a sua lareira – e ante aquilo que François Furet chamou o "passado de uma ilusão" (o comunismo) fez da fórmula encontrada por Vázquez Montalbán, lá se vão 20 anos, uma novidade que ainda não perdeu o charme. Mas nos tempos pós-modernos isso não seria suficiente. Num período brilhante da ficção espanhola, Vázquez Montalbán é, além e acima da série Carvalho, um grande romancista capaz de grande fôlego e densidade – como prova sua obra-prima *Galíndez* (1990) –, um poeta digno de nota, um ensaísta de primeira categoria e um grande jornalista cujos livros-reportagem são leitura obrigatória, como o monumental *Y Dios Entró en La Habana* (1998). A musculosa inteligência e o voltairiano engenho de sua prosa – pululante de arriscadas metáforas e transbordante de referências estéticas e ideológicas – convertem seus livros detetivescos em mera introdução a uma obra de amplas e satisfeitas ambições literárias.

O Autor no Brasil

Os principais títulos de Manuel Vázquez Montalbán no Brasil foram lançados pela Companhia das Letras: *O Profeta Impuro*, *O Labirinto Grego*, *O Estrangulador* **e** *Os Mares do Sul*. *O Quinteto de Buenos Aires*, **romance recente do autor, deve ser publicado no mês que vem pela editora**

Nesta pág., capas de livros do autor lançados no Brasil. Na página oposta, cena de Barcelona, uma capital provinciana de cultura típica, que dá ensejo a sentimentos separatistas em parte de seus habitantes. Nascido ali em 1939, Vázquez Montalbán, como a maioria dos autores da Catalunha, escreve em espanhol

A presença física de Vázquez Montalbán causa a primeira impressão de mais uma das malabarísticas ironias de seu estilo: baixo, gorducho e careca, poderia ser um dos malignos burgueses ou empresários que povoam as suas ficções. Até um par de anos atrás, ele se escondia sob um largo bigode que de alguma maneira parece seguir pairando no rosto. Nem a sua mulher consegue acostumar-se à sua ausência, comenta ele enquanto caminhamos por uma dessas extraordinárias avenidas barcelonesas, que incrivelmente reservam dois terços de sua largura, cheias de árvores, para os cidadãos. Não deu, infelizmente, para visitá-lo na sua famosa casa, que, do alto de um morro, oferece uma das melhores vistas da cidade. A Feira do Livro de Barcelona, no início da primavera européia, e a promoção de seu mais recente romance da série Carvalho, *El Hombre de mi Vida*, conseguiram jogá-lo no burburinho do marketing que ele detesta, mas pratica com a eficácia e agilidade de um potentado das letras que sabe muito bem de onde vem sua prosperidade. Vázquez Montalbán fala um espanhol rápido e quase sem sotaque catalão. Filho de imigrantes castelhanos, nasceu em Barcelona em 1939 e cresceu sob a ditadura de Franco. Como vários dos melhores escritores catalães da atualidade – Juan Marsé, Juan Goytisolo, Eduardo Mendoza –, prefere escrever em espanhol.

Seu mais recente livro publicado no Brasil, antes do novo *O Quinteto de Buenos Aires*, que sai em breve pela Companhia das Letras, é *O Estrangulador*, baseado no famoso caso do estrangulador de Boston. Vázquez Montalbán acha que qualquer um dos dois pode servir de introdução à sua obra. "Tanto esse romance quanto os da série Carvalho são incursões no terreno do estranho. O ponto de partida, como no resto de meus livros, é que a linguagem é uma das chaves do poder. Neste caso trata-se de um louco que luta para ter a mesma linguagem do psiquiatra. No fundo, meus livros são uma metáfora sobre a escritura e o domínio da linguagem como um instrumento de controle. Ao mesmo tempo, servem para examinar o tema da suposta sinceridade do louco, de sua capacidade de desconstrução da paisagem ideológica e ética."

Essa busca pode ser vista também em *O Quinteto de Buenos Aires*: "Por meio dessa dialética, os personagens enfrentam os fantasmas de seu passado. Com Carvalho, procuro o mesmo efeito, a desconstrução da paisagem moral da esquerda, do passado e do

FOTO HUGO ESTENSSORO

LIVROS

presente, e um acerto de contas com personagens simbólicos, como é o secretário-geral do partido (*comunista*) — esse Deus do saber do socialismo científico".

Talvez isso tudo pareça uma carga excessiva para o gênero policial, mas não para Vázquez Montalbán. Ele chegou ao gênero, que não tem tradição na literatura espanhola, por vias curiosas, depois de estrear com um ensaio sobre teoria da comunicação. "Depois dos eventos de 1968 e a sensação de pessimismo e impotência que trouxeram ao 'saber crítico', até mesmo à função do intelectual, que podia ser usado como um instrumento do espetáculo social e podia ser facilmente integrado pelo sistema, chegou-se a um momento em que era preciso considerar a ruptura do discurso tradicional do romance. Aí surge um dos meus primeiros romances (*Yo Maté a Kennedy*, 1972), em que o capanga de Kennedy, que é também seu assassino, é um galego exilado chamado Carvalho, que, depois de ser membro do Partido Comunista, vira agente da CIA. Naqueles anos, isso era uma autêntica provocação. Meus camaradas do partido reclamaram. Mas eu ainda não imaginava que tudo terminaria com um personagem de romance policial."

"Eu sentia", continua Vázquez Montalbán, "que mesmo o romance crítico, experimental, era insuficiente. E achava que o que eu queria era um romance-crônica, um romance que contasse o que estava acontecendo para explicá-lo. O Realismo socialista ou crítico estava esgotado. Precisava assumir uma nova ética e crítica do bem e do mal. O modelo óbvio era o 'romance *noir*', o romance policial americano. Essa podia ser uma chave para a paisagem do bem ou do mal numa sociedade capitalista avançada. Mas tudo começou como uma piada, com uma aposta feita com alguns amigos com os quais tinha bebido demais. Escrevi o primeiro romance em 15 dias... E, infelizmente, dá para senti-lo (*El Tatuaje*, 1974). Foi apenas com o terceiro Carvalho que consegui dominar a técnica."

O gênero *noir* foi, para Vázquez Montalbán, uma solução inspirada. Com ela, conseguia fugir do sectarismo e do dogmatismo, porque Carvalho é uma figura "com um olhar totalmente anárquico". Ao mesmo tempo, como todos os autores de uma série de sucesso, com um personagem fixo, a tarefa de escrever, que no início tinha sido um alívio libertador, passou a ser uma carga. "O romance policial", diz Vázquez Montalbán, "não é um gênero aberto — pelo contrário, pode ser claustrofóbico. O público começa a exigir certos rituais predeterminados, espera não apenas um romance, mas 'um Carvalho'. No final a gente sente que perdeu o controle do romance que escreve." Daí que cada romance com Carvalho tenha uma estrutura diferente, lutando para que seja algo mais do que uma fórmula.

É claro que, ao mesmo tempo, Vázquez Montalbán continuava a sua obra de romancista, e tais obras pouco têm do romance "tradicional". Um exemplo delas é o ciclo da "memória histórica de Espanha", em que a originalíssima *Autobiografía del General Franco* ocupa um lugar importante. Nesses livros, é deslumbrante o virtuosismo com que o autor usa o que ele chama, não sem ironia, a "tecnologia" da ficção, alternando a primeira com a segunda pessoa, flashbacks, as perspectivas contraditórias de personagens reais e personagens imaginários e uma estrutura quase cubista do tempo narrativo. Não há dúvidas de que, com o peruano Vargas Llosa, ele é um dos mestres da técnica narrativa em espanhol. "Os críticos adoram", diz Vázquez Montalbán, com não pouca malícia. "É por isso que me deram o Prêmio da Crítica por *O Estrangulador*. Os críticos acharam que foi um livro difícil de escrever, mas muitas vezes acho mais difícil escrever um romance de Carvalho."

A ironia de Vázquez Montalbán é uma das formas como manifesta a sua honestidade. As dificuldades de escrever um romance de Carvalho, a linearidade que impõe uma fórmula e o esforço para ir além da fórmula ficam patentes no Carvalho publicado em maio na Espanha, *El Hombre de mi Vida*. O livro é fracote e só será apreciado pelos viciados nas histórias do detetive barcelonês. *O Quinteto de Buenos Aires*, porém, é um Carvalho de gala, isto é, daquelas galas em que a parte mais divertida acontece sob as mesas. Vázquez Montalbán é um dos mestres de uma variante do gênero policial que a crítica européia está começando a discernir: o romance *noir* satírico. Isto é, estamos assistindo à passagem do romance policial tradicional — com seus soturnos mistérios e trágicas zonas de escuridão — para ficções com amplo espaço para cenas cômicas ou absurdas, algumas vezes de proporções rabelaisianas, como é o caso de *O Quinteto*, com o "filho ilegítimo de Borges" e outras cenas de *guignol*. Neste livro, fica claro que lemos os romances policiais de Vázquez Montalbán não apenas pelas peripécias da investigação de Pepe Carvalho, imaginando de antemão uma possível solução, mas pelo prazer da leitura e do estilo, pela personalidade do escritor que, invisível mas sempre presente, está a nos surpreender com metáforas e alusões que explodem e faíscam — e nos fazem, ao mesmo tempo, rir e pensar. ∎

FOTO HUGO ESTENSSORO

Outro flagrante do dia-a-dia de Barcelona. Chama a atenção de quem chega à cidade a quantidade de placas anunciando detetives privados. "Lugares pequenos, paixões grandes", dizia Yeats

A decadência des nuda

No seu novo livro, o contista Marcelo Mirisola aposta numa literatura que recusa e sustenta, ao mesmo tempo, uma sociedade saturada de palavras, produtos perecíveis, ídolos entediados e informações loucas

Por José Castello
Ilustrações Rafael Laín

Na ilustração, o universo do autor: sexo e kitsch num ritmo ofegante

Mirisola estreou na literatura com os contos de *Fátima Fez os Pés para Mostrar na Choperia*. Em *O Herói Devolvido*, ele mantém a voz de seu narrador, um sujeito médio dissolvido entre sujeitos médios, esmagado pelo peso da superfície, que se satisfaz com isso e reage bestialmente. "Às vezes tem o dedo de Deus. Às vezes as garras do diabo", diz o protagonista de *A Casa de Rosario*

Dois livros, entre tantos (existem sempre muitos livros retidos atrás dos livros que lemos), podem ser divisados à sombra deste *O Herói Devolvido*, volume de contos de Marcelo Mirisola: dos anos 70, podemos sentir a presença de uma asa de *PanAmérica*, o clássico *beat* esquecido (devolvido ao esquecimento) do também esquecido José Agrippino de Paula; de apenas algumas semanas atrás, há um cheiro de *Sexo*, o segundo livro de André Sant'Anna, que tanta sensação causou em certa facção mais irritadiça dos comentaristas literários. São referências, muletas que se justificam na medida em que o livro de Mirisola – que estreou em 1998 com *Fátima Fez os Pés para Mostrar na Choperia* (Estação Liberdade) – parece estruturado sobre um sistema de citações: Charles Bukowski, John Fante, Sam Sheppard, H. P. Lovecraft (todos percorrendo os contos, almas penadas, almas depenadas pelo açodamento da modernidade), mas também Lindomar Castilho, Amado Batista, Carmen Miranda, Oscar Schmidt, o general Newton Cruz e outros nomes nem um pouco literários.

Pode-se reconhecer aí uma estratégia do desgaste, em sintonia – talvez assim ela se justifique – com uma sociedade saturada de palavras, de informações loucas, de produtos perecíveis, de ídolos entediados, de clichês fixados no cotidiano como etiquetas que não grudam muito bem. Tantos significados, que já não há significado algum. O herói devolvido de Mirisola é um pouco isso: entregue de volta, recusado, até vomitado pelo mundo que o gerou; intercambiável, acelerado (como se sofresse de bulimia espiritual). Um sujeito médio, dissolvido entre sujeitos médios, de pernas para o ar, esmagado pelo peso da superfície (como está dito, claramente, no conto *Basta um Verniz para Ser Feliz*), que se satisfaz com isso, reagindo bestialmente. "Às vezes tem o dedo de Deus. Às vezes as garras do diabo", diz o narrador de *A Casa de Rosario*, justificando tanta inconstância. Aquela pintura de segunda mão, que nivela, torna tudo aplanado, mas também chocante e repulsivo – e estes são adjetivos que cabem, sem dificuldade, nos relatos de Mirisola.

Difícil dizer se estamos diante de um livro bom ou ruim, ainda que essas medições de valor se façam cada vez mais necessárias, se não por outro motivo, justamente para lutar contra essa sociedade de verniz, para perfurá-la, encontrar nela um fundo. São contos urbanos, repletos de situações banais, escritos aos espasmos (num ritmo ofegante, de quem acelera), pontuados por idéias fixas (em geral, o sexo; mas que outra idéia mais fixa haverá?). Publicitários, sujeitos que vivem de expedientes obscuros, de vantagens, escritores que parecem odiar a literatura, sujeitos carentes. Há, no entanto, e isso não se pode negar, um tipo de sucesso nesse projeto existencial, expresso na frase que abre o conto do verniz: "O que eu gosto nele é a vida minúscula e bem-sucedida que leva". Correto: para obter sucesso, é preciso encontrar projetos realizáveis com rapidez, ideais minúsculos, apenas vontades (e é assim, perseguidos pelo instinto, que os personagens de Mirisola se satisfazem). É preciso lidar com mulheres fáceis, buscar satisfações previsíveis, ver o mundo, enfim, como um parque de diversões para marmanjos.

Esse mundo miúdo Marcelo Mirisola agarra com toda a força, trazendo-o com entusiasmo para as páginas de *O Herói Devolvido*. Suas histórias estão bordadas em palavrões, em descomposturas, em situações obscenas, em ofensas, nas quais só o sexo interessa ("Não pensei nem um minuto sequer nas mulheres que me disseram NÃO", diz o protagonista de *O Nome Disso*), e tudo o que fica para além dele ganha a consistência de fantasma. Retratam-se, com realismo, certos ambientes da avenida Paulista, da avenida Rio Branco, dessas grandes artérias urbanas em que dólares, cinismo e libido costumam se confundir.

Lê-se *O Herói Devolvido* com certo estupor, com relances de prazer e desprazer. Às vezes parece engraçado (mesmo que um engraçado sujo, temperada. Nelson, um pouco contaminado também por toda a bandalheira que vigora nos relatos de Mirisola, escreve num tom de conversa de vestiário masculino, onde se diz tudo abertamente porque nada realmente está sendo dito.

O valor de *O Herói Devolvido* está no mesmo diapasão de seu insucesso: na estridência, na zoeira, no modo como os relatos se oferecem como sustentáculo para o mesmo mundo que parecem enfaticamente recusar. Quem quiser experimentar, respire fundo antes. Quem se abstiver, tenha certeza de que estará virando as costas para um pedaço nada desprezível do mundo.

TRECHOS

– "(...) minha falsa modéstia em conluio, digamos assim, com a civilidade de direita, bom mocismo, aversão disfarçada por nordestinos e demais babaquices para consumo da classe média alta (isso não tem explicação, mas eu faturo, e faturo em cima) tem o poder de aplacar a conscienciazinha do casal Duarte e ainda por cima ensejar uma atmosfera 'night and day' para boi dormir. Uso de má-fé e cores modernas." (*Basta um Verniz para Ser Feliz*)

– "(...) sempre tem uma 'inhaca' escondida atrás de um gesto de obsequiosidade, festinha de pobre educado, baré-cola e uma inveja mal disfarçada (...sofá-cama despedaçado para a gente sentar), enfim, eu odeio gente humilde por causa desta impostura de 'é feito em casa, é limpinho'." (*Três Casos Ordinários*)

– "Elvira tirou os pés das minhas coxas e foi ao banheiro. Eu, Toni e o bebê ficamos no quartinho, flutuando. Toni me disse que as coisas estavam feias para o lado deles, o aluguel, as prestações e os vizinhos caretas. Recomendou que eu fosse carinhoso com Elvira na cama e que lhe chupasse os tornozelos. Pediu vinte reais. Não pude negar o dinheiro. Não havia ruindade e nem tampouco literatura que me fizessem pior do que eu já era. Deixei os vinte reais em cima da cama. Dei um 'tapa'. E caí fora, antes de Elvira voltar do banheiro." (*Elvira!*)

– "Não acredito em salvaguardas planetárias (haja saco...), em arroz integral, nos Cavaleiros do Apocalipse, no Elefantinho da Cica e em nada do que é coletivo, 'transado' e inconsciente. Outra vez: para mim é lixo sexual (...) Deus! Oh, Meu Deus! Sylvia Plath sou eu!." (*Bié*)

– "Falta uma rede na varanda. Falta coragem para envenenar a cachorrada. Eu espero. Às vezes não dá. De noite faço salsichas com molho de tomate. Ando viciado em Nescafé e não quero morrer neste lugar." (*Guia Sentimental da Ilha*)

melado em preconceitos), às vezes nojento, outras ainda só um exercício automático, como uma réplica diante do mundo cruel. Se o mundo grita, a literatura parece sentir-se obrigada a gritar também. Não será, aliás, por outra razão que a apresentação de Nelson de Oliveira (*"orelha" do livro*) parece um tanto destemperada.

O Que e Quanto

***O Herói Devolvido*, de Marcelo Mirisola. Editora 34, 191 páginas, R$ 18**

A nova margem do Prata

A poesia, gênero lateral por excelência, é a face mais viva e renovada da literatura Argentina. Por Violeta Weinschelbaum

A tradição literária argentina é vasta; seus expoentes, com freqüência, têm renome internacional. É relativamente fácil estabelecer um cânone, uma enciclopédia básica com nomes como José Hernández – com uma obra fundadora como *Martín Fierro* –, Sarmiento, Borges ou Arlt. É curioso como dessas classificações arbitrárias e, ao mesmo tempo, inevitáveis se costuma excluir a poesia.

Apesar das freqüentes omissões, talvez seja a poesia, essa margem da literatura (margem que, digamos, não deixa de ser o próprio centro, a forma por excelência), a que mais se move neste momento na Argentina. De fato, os narradores estão ocultos ou, pelo menos, calados. Ninguém, ou *quase* ninguém, parece ter seguido a geração daqueles que hoje estão pelos 40 anos. Incrivelmente, os prosadores jovens argentinos são os mesmos dos fins da década de 80. Existe, porém, um enorme movimento de escritores verdadeiramente jovens: são poetas e trabalham duro para criar um universo que os contenha, que os legitime, que os una (sem pretender necessariamente uma unidade estética).

As referências próximas desses grupos de poetas são poucas e certamente abrigam sob suas asas as diferentes crias. É, com efeito, uma grata surpresa que esses novos poetas não se constituam por oposição, mas reconheçam seus mestres abertamente. Arturo Carrera e Diana Bellessi são, sem dúvida, os poetas mais lidos, mais imitados e mais ouvidos. Porque essa nova poesia nasce, também, nas oficinas literárias, em certa transmissão pessoal (e não somente por meio da leitura). Existem em Buenos Aires pelo menos sete ciclos permanentes de leitura de poesia dos quais surgem novos poetas. Alguns desses, como La Voz del Erizo, pensado em 1992 pela poetisa Delfina Muschietti, marcaram uma direção: em suas mesas sempre se trataram de igual para igual poetas desconhecidos e consagrados, situação que permitiu que a poesia começasse a circular de maneira dinâmica, intensa e veloz.

De um lado, então, os ciclos. De outro, as publicações periódicas: os jornais, as páginas e as revistas que circulam, muito baratas ou gratuitas, pelas mãos dos poetas. O pai oficial de todas elas é, sem dúvida, o *Diario de Poesía*, publicação trimestral que não apenas se mantém há dez anos como também é lida – como poucas do gênero – por um público que excede os próprios poetas. E tantas outras: as efêmeras e as que se mantêm com unhas e dentes, as simples e as de projeto gráfico complexo e plural. Destas últimas, a revista *VOX* é, seguramente, a mais chamativa: da cidade de Bahía Blanca, esse maravilhoso objeto-pasta contém em seu interior livrinhos, folhas soltas, uma serigrafia, poemas novos e, por exemplo, algumas traduções bastante contemporâneas de Catulo. Depois, as de formato mais tradicional: *La Novia de Tyson*, *Nunca Nunca Quisiera Irme a Casa*, *Belleza y Felicidad*.

A outra instância é, sem dúvida, a dos livros. Além das editoras já tradicionais como Los Libros de la Tierra Firme, de José Luis Mangeri, Último Reino ou Nusud, surgem as mais novas, com propostas diferentes. Uma delas é Bajo la Luna Nueva, de Mirta Rosenberg. Outra, talvez a de proposta mais interessante, é Siesta, dirigida por Marina Mariasch. Trata-se de uma série de livrinhos que permitem uma edição cuidada e simples a baixo custo. A intenção inicial foi, simplesmente, oferecer a possibilidade de publicar poetas jovens e ainda desconhecidos que não tinham acesso a outros tipos de publicação. Siesta já é hoje uma referência inegável.

O mais curioso desse movimento talvez seja a maneira como se auto-alimenta. Trata-se de um grupo absolutamente endógeno: os livros são pouco vendidos, percorrem sempre o mesmo círculo. Os rostos que visitam os ciclos são mais ou menos os mesmos; salvas raras exceções ou concursos, as edições são pagas pelos poetas, e o dinheiro, ainda que pouco, praticamente não é recuperado. Apesar de tudo, com essa legitimação interna, com a cumplicidade de leitores conhecidos, a poesia jovem argentina é hoje, sem dúvida, o campo de maior produção literária no país.

Marina Mariasch, os livros da editora que dirige, a Siesta, e *VOX*: renovação constante e silenciosa

FOTOS DIVULGAÇÃO

Gosto de exceção

Ensaios de Daniel Piza demonstram uma ampla e bem acabada visão do que é imprescindível na cultura ocidental

Hoje, a crítica brasileira se resume aos resenhistas. A tradição crítica de Álvaro Lins, Agripino Grieco, Franklin de Oliveira, Otto Maria Carpeaux, José Lino Grunewald, entre outros, que davam densidade aos cadernos culturais e variedades de jornais e revistas, não tem muitos seguidores. Entre meados dos anos 60 – quando eles começaram a morrer ou a perder espaço nas publicações – e hoje, centenas de nomes surgiram e desapareceram, deixando tantas marcas quanto um remo em água corrente. A quantidade produziu pouca qualidade, sintoma da crise do jornalismo brasileiro nos últimos 20 anos. Na área cultural, a pobreza aparece com mais ênfase porque o público tem acesso ao produto – e pode conferir o trabalho do seu comentador. Poucos dos novos nomes passariam num "provão".

Piza: além do efêmero

As exceções não apenas confirmam a regra: a compensam. As idéias e as obras dominantes de uma cultura são as convencionais, as facilmente domináveis, de fácil assimilação. Isso fornece a ilusão de continuidade. As regras dominantes da produção cultural não são as de sua leitura crítica nos veículos de comunicação. Não raro, andam aos encontrões; não raro, ninguém tem razão. É a dialética dos mal-entendidos, lei universal que rege o encontro da cultura deliberada com seus comentadores. Um embate desgastante que, não ocorressem exceções, levaria a uma perda crescente de energia que conduziria a cultura e seus comentadores ao estado de hibernação. As exceções não são externas, fazem parte do conjunto, nascem exatamente do conflito, dele se alimentam e a ele regeneram.

É o caso de *Questão de Gosto*, que a Record lança neste mês. Trata-se de uma coletânea de ensaios e resenhas do jornalista Daniel Piza publicados nos jornais *O Estado de S.Paulo* (1991-1992), *Folha de S.Paulo* (1992-1995), *Gazeta Mercantil* (1995-2000) e revistas *República* e **BRAVO!** (desde 1996). O livro tem 11 capítulos: *Costumes*, *Interpretações do Brasil*, *Literatura Brasileira e Portuguesa*, *Literatura Internacional*, *Artes Visuais Brasileiras*, *Artes Visuais Internacionais*, *Estética*, *Crítica e Jornalismo*, *Filosofia*, *Miscelânea* e *Aforismos sem Juízo*.

A proposta é ambiciosa e exige do autor que tenha absorvido boa parte do que é importante, imprescindível, na cultura ocidental. E o que se ressalta no livro é exatamente essa intimidade do autor com o produto mais bem destilado dessa radical experiência humana. São intervenções que ultrapassam os limites do objeto em seu isolamento e o situam, depois de examinado em sua estrutura íntima, no amplo espaço de sua linguagem. É uma entrega a esse mundo já metrificado da intervenção jornalística, normalmente avesso ao ensaio ou à linguagem mais exigente no exame dos produtos de mídias diversificadas. O transitório, o irrepetível são o momento forte do jornalismo de intervenção. Daniel Piza conseguiu ultrapassar essas barreiras da contingência e dar ao seu texto a capacidade de sobreviver ao efêmero para se constituir numa exceção. – JOSÉ ONOFRE

A vez de Adélia Prado

A poetisa é o tema da nova edição dos já consagrados *Cadernos de Literatura Brasileira*

Os *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, são a mais importante publicação periódica exclusivamente voltada ao tema no país. O novo número é dedicado a Adélia Prado, que no ano passado voltou à cena com o belo volume de poemas *Oráculos de Maio* e a prosa de *Manuscritos de Felipa*. Como nas edições anteriores, o formato é fixo, com uma extensa entrevista, inéditos, fortuna crítica e cronologia da vida e da obra do autor homenageado. Há também os ensaios fotográficos de Eduardo Simões, editor de fotografia de **BRAVO!**, capazes de traduzir visualmente os universos geográfico e sentimental que servem de matéria-prima para a ficção. Desta vez, ele esteve em Divinópolis (MG), onde vive Adélia, e de lá voltou com imagens de força notável, como a que ilustra esta nota. – ML

Foto de Simões: o universo da poetisa

FOTOS KIKO COELHO / EDUARDO SIMÕES

O AUTOR LONGE DO AUTOR

Os primeiros livros da coleção *Literatura ou Morte*, que romanceia a vida de escritores, não alcançam a complexa simbiose entre narrativa e discurso

Por Daniel Piza

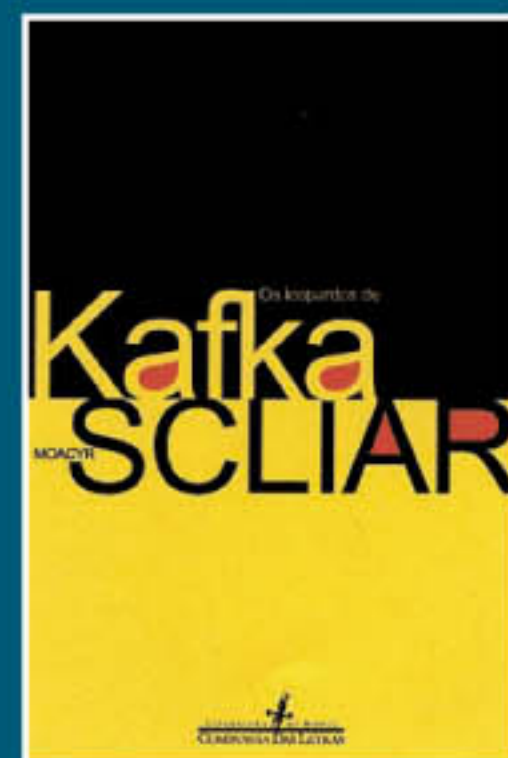
Escritores se tornaram personagens mais ostensivamente na era moderna. De *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, a *A Informação*, de Martin Amis, passando por *A Morte de Virgílio*, de Hermann Broch, ou pelas peças de Sartre, suas angústias criadoras e suas patetices cotidianas foram dramatizadas. Mas o escritor real, que de fato existiu, começou a ser personagem usado e abusado na ficção contemporânea, nesta era de biografias e romances históricos. Não só escritores, mas também artistas e cientistas célebres — como, para citar um exemplo muito bem-sucedido, Kepler por John Banville (em *Kepler — a Novel*, romance não traduzido no Brasil) — passaram a ser tema de histórias que mesclam ficção e ensaio, com grande recepção do público. Um exemplo brasileiro é o livro de Haroldo Maranhão, *Memorial do Fim — A Morte de Machado*.

Mas o que pode um romance, por mais ensaístico, oferecer em comparação a uma biografia? A dramatização de uma visão da obra, ou da relação entre obra e vida, de determinado escritor. Sem esses dois ingredientes — uma dramatização eficaz e um ponto de vista articulado —, não se vai além de uma brincadeira erudita, de um exercício de imaginação em torno de um assunto de atratividade imediata. As primeiras escolhas da série *Literatura ou Morte*, iniciativa da Companhia das Letras, são auto-evidentes: as vidas de Molière, Sade, Rimbaud, Stevenson e Kafka, para quem conhece esses escritores (ou ao menos tem noção do que fizeram na história da literatura), inspiram com facilidade as digressões interpretativas.

Rubem Fonseca explora a vida de Molière como se fosse enredo de uma tragicomédia do autor de *O Doente Imaginário*, na forma de diário de um amigo do escritor, um marquês com pretensões literárias devidamente descartadas por Molière, uma espécie de Salieri desse Mozart do teatro francês. O narrador investiga, mas nunca a fundo, a possibilidade de seu amigo e ídolo ter sido envenenado. E se culpa por ter abandonado Molière em seus últimos dias, fazendo, como boa parte das pessoas e os possíveis assassinos, com que ele morresse rapidamente, sem deixar traços, e assim quem sabe ser esquecido pela posteridade. Descrita assim, a história parece ser uma intensa descrição da inveja àqueles que se destacam, um mergulho na mesquinharia dos que não têm grandeza e talento. Mas não é. A profusão de personagens cria uma narrativa frouxa, cheia de citações à la Rubem Fonseca (o desfecho é equacionado por uma leitura de Montaigne) e clichês sobre o artista como anti-social (autor de peças "indecentes"), não cria nuances na história nem mesmo dá força tipológica aos personagens.

Mas Molière é certamente um personagem complexo, e Rubem, ao menos, um raro escritor brasileiro que, na queixa de José Lins do Rêgo, "sabe bater escanteio". Já Robert Louis Stevenson, o autor inglês de *A Ilha do Tesouro*, em geral enquadrado na escola dos escritores de aventura colonialistas, teve uma vida real e mental que sugere uma narrativa mais direta e contagiante. Alberto Manguel, o bom ensaísta de *Uma História da Leitura*, traz a vantagem de ter escrito uma história sem muita pretensão, uma novela de cerca de 80 páginas que, obviamente, relata Stevenson numa viagem exótica. Mas a arquitetura ficcional não sai do superficial, e clichês também se enfileiram, como a atração do escritor por uma morena cuja pele "de cigana" lhe sugere "temperamento difícil", um relacionamento que Manguel não estende e deixa nesse estado de cartão-postal.

O mesmo vale para os romances sobre Rimbaud e Sade. Rimbaud talvez seja o primeiro escritor — o jovem genial que abandona a literatura e sai viajando pelo mundo, chegando a contrabandear armas na África — em que a maioria dos leitores pensa quando provocada a citar uma vida literária que daria "um grande romance". Mas não é esse grande romance que Leandro Konder dá, para dizer o mínimo. Seu livro é uma colagem de pontificações eruditas, feitas por personagens como Malraux, Rousseau, Claudel e Aragon, e iguala a morte de Rimbaud à morte dos sonhos românticos da adolescência, assassinados pelos adultos. Seria melhor ter feito uma aventura existencialista beatnik do que assumido esse tom afetado desprovido de idéias novas.

Sade, idem. Sua vida como atleta-filósofo do sexo daria, na expectativa do leitor, uma boa história picante ou, na expectativa do literato, uma boa digressão sobre a luta da tentação contra a hipocrisia. Mas, para Bernardo Carvalho, que adotou uma estrutura teatral, Sade é um moralista às avessas, que propõe "um mundo de desvirtudes como filosofia", um "anti-humanismo", e, com esse ponto de vista, a densidade que é sugerida visualmente por seus parágrafos longos, à maneira de Thomas Bernhard, nunca passa daquelas duas camadas. E termina com tolas remissões ao racismo brasileiro, sabe-se lá por que caminhos.

O mais novo lançamento da série, *Kafka e os Leopardos*, de Moacyr Scliar, fica na mesma dúvida entre contar uma história e fazer digressão sobre um escritor. Um jornalista gaúcho, um ex-militante estudantil e um alfaiate de nome Benjamin colocam no centro da questão a desconfiança comunista quanto à obra de Kafka, contra suas ambigüidades, transpondo esse conflito de opiniões para o golpe de 1964 no Brasil.

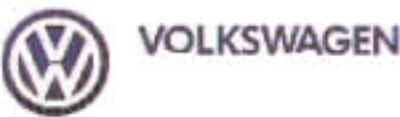
Não se trata de cobrar um pouco das ambigüidades kafkianas, sobretudo entre realidade e alegoria, mas que ao menos a história tivesse um pouco de força dramática, condizente com seus temas. Não tem. É uma armação mediana em torno do desaparecimento dos "leopardos" que, segundo a epígrafe de Kafka, se alimentam do sacrifício alheio até se incorporarem ao ritual, como os autores do regime de terror que hoje silenciaram. Mas uma epígrafe não é bastante para expor o engenho dessa ritualização.

Diferentemente da série que a editora Objetiva (*Plenos Pecados*) copiou de exemplo estrangeiro dos anos 60, sobre os pecados capitais, a da Companhia das Letras impõe ao mesmo tempo um desafio mais difícil — dramatizar a vida de grandes escritores, com suas obras ricas e ambivalentes — e mais fácil, porque as referências e reverências tomam lugar da aproximação vital, real, empática. Os livros sobre pecados, pela força inerente aos temas, ao menos ambicionam uma narrativa direta; já os de *Literatura ou Morte* oscilam entre narração e peroração, em raros trechos atingindo a nada simples simbiose entre ambos. Eis, enfim, mais uma prova do dito de Nelson Rodrigues: "O tema é o autor do autor".

Nesta pág. e na anterior, as capas dos livros da coleção *Literatura ou Morte*, todos da Companhia das Letras: desafio fácil e difícil

Títulos já lançados: *Stevenson sob as Palmeiras*, de Alberto Manguel (87 págs., R$ 15); *A Morte de Rimbaud*, de Leandro Konder (159 págs., R$ 17); *Medo de Sade*, de Bernardo Carvalho (109 págs., R$ 16); *O Doente Molière*, de Rubem Fonseca (146 págs., R$ 17); *Os Leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar (120 págs., R$ 16). Nos próximos meses, serão lançados romances de Ricardo Piglia (sobre Tolstói), Luiz Alfredo Garcia-Roza (Melville), Luis Fernando Verissimo (Borges) e Ruy Castro (Olavo Bilac)

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Balão Cativo** Ateliê Editorial/ Editora Giordano 390 págs. R$ 32	**Pedro Nava** poderia ter sido apenas médico e já teria deixado nome na profissão por seus ensaios científicos. Mas, já avançado na idade, deslumbrou a literatura com seis volumes de memórias magníficas no estilo e no conteúdo.	Nesse projeto memorialístico, *Balão Cativo* sucede *Baú de Ossos* e tem seqüência em *Chão de Ferro*, *Beira-Mar*, *Galo das Trevas* e *O Círio Perfeito*.	A infância do autor, mas com um alcance de observação que impressiona pela descrição dos usos e costumes de um certo Brasil. Encanta uma espécie de rememoração histórico-social pelo ângulo afetivo, se não poético.	Palavras do crítico Otto Maria Carpeaux: "Este é um livro que sozinho dá notícia de uma cultura".	No temperamento caudaloso e impulsivo de Nava, mas que não deixa espaço para sentimentalismos na sua escrita.	*"Quando a chuva parou e pararam as lufadas, as faíscas e os estrondos, continuou aquele gemido de águas correndo dentro da noite e descendo para encher o Arrudas, o rio das Velhas, o São Francisco e o Mar Oceano com o cascalho de diamante, ouro e ferro arrancado do flanco das gerais."* (pág. 136)	Sem menção de autor. Despojamento total, mas a predominância do vermelho chama a atenção.
	A Região Submersa Record 304 págs. R$ 26	Gaúcho de Uruguaiana, **Tabajara Ruas** é hoje um dos melhores escritores não só do Rio Grande do Sul (tema marcante em sua obra), mas também do país.	Os mitos e os fatos que forjaram a história do Rio Grande do Sul estão na base de alguns de seus melhores livros: *Os Varões Assinalados*, *Netto Perde sua Alma* e *Perseguição e Cerco de Juvêncio Gutierrez*.	Obra de estréia lançada inicialmente em Portugal, o livro é uma bem-sucedida incursão pelo romance policial e político.	Usando a paródia, o autor cria uma história no fundo séria que teria continuidade, em tom mais grave, no romance *O Amor de Pedro por João*.	Na rapidez cinematográfica das mudanças de cenário. Tabajara Ruas é o roteirista de dois bons filmes: o português *Kilas, o Mau da Fita* e o brasileiro *Anahy de las Misiones*.	*"Quinze minutos depois rodavam pela Avenida Beira-Rio. Passaram pelo estádio do Internacional, pelo Viaduto José de Alencar, por um conjunto residencial construído para abrigar alguma espécie que não fosse a raça humana e, então, numa curva surgiu o brilho de aço do Guaíba, ferindo-lhe os olhos. Amava esse rio."* (pág. 59)	De Glenda Rubinstein sobre ilustração de Flávio Colim, lembra os antigos cartazes de cinema. Bom contraste com a densidade do título.
	Trouxa Frouxa Companhia das Letras 82 págs. R$ 15,20	Fluminense de Campos, **Vilma Arêas** é autora de *Partidas*, *A Terceira Perna* (contos), *Aos Trancos e Relâmpagos* (novela), *Na Tapera de Santa Cruz* e *Iniciação à Comédia* (ensaios).	Professora de Literatura Brasileira na Universidade de Campinas, a autora já recebeu duas vezes o Prêmio Jabuti, por *Aos Trancos e Relâmpagos* e *A Terceira Perna*.	Textos na linha entre o conto e a crônica. Ou escritos, talvez histórias, sem gênero definido. Instantes existenciais, cenas fugazes, algum humor, certa ironia, um tom amargo nas entrelinhas.	É um bom exemplo de literatura inventiva, arriscada, que une prosa e poesia sem parecer experimentalismo gratuito.	Em como esta é uma bem-sucedida mostra de que, de fato, às vezes menos é mais.	*"De terno escuro e óculos, cabelo brilhante acompanhando a risca impecável do penteado esticado para trás, o que lhe descobria na testa alta uma cicatriz à altura do supercílio esquerdo, o noivo controlava um sorriso de felicidade, que mais banhava seu rosto que se desenhava nos lábios."* (pág. 63)	De Angelo Venosa sobre obra de Leonilson. Cor branca, traços mínimos: feliz síntese visual da obra.
	Città di Roma Record 172 págs. R$ 17,60	**Zélia Gattai** nasceu em 1916 e, depois de um longo período paulistano, instalou-se definitivamente na Bahia ao lado do marido, Jorge Amado.	O livro é mais uma peça de um mosaico familiar, mas com profunda ligação com a presença italiana no Brasil, projeto literário iniciado com o bem-sucedido *Anarquistas Graças a Deus*.	A saga de duas famílias no começo do século 19: os Da Col, dos montes Dalomitas, e os Gattai, de Florença, em direção ao Brasil a bordo do navio Città di Roma. E também os dias que se seguiram na nova terra.	Estas memórias, com algum toque ficcional, reconstituem parte da grande aventura imigratória dos italianos.	Na valiosa e bela documentação fotográfica, que registra instantes das famílias Da Col e Gattai.	*"Chegara a vez dos carros italianos no Brasil. A Bugatti entrava com força no mercado e o Alfa Romeo, ainda timidamente. Foi aí que surgiu a idéia de papai e seus amigos formarem uma sociedade anônima para representar e importar da Itália o Alfa Romeo. A sociedade constituída tomou o nome de Sociedade Anônima Gattai."* (pág. 84)	De Ana Sofia Mariz. Um navio e a foto de Zélia Gattai menina. Perfeita.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**A Trégua** Martins Fontes 173 págs. R$ 24,50	Na sua geração – e no país que teve Juan Carlos Onetti (1909-1994) –, **Mario Benedetti** (1920) é o maior escritor do Uruguai.	Entre seus livros mais recentes está *A Borra do Café*, já traduzido no Brasil. É também autor de extensa obra poética.	A solidão de um obscuro escriturário de Montevidéu e o seu inesperado romance com uma colega. A história, com final surpreendente, é descrita em forma de diário.	Apesar de se anunciar pesado, o enredo é uma obra-prima de sutileza psicológica e de descrição de ambientes.	Na semelhança entre esta história e o melancólico conto *Viagem aos Seios de Duília*, de Aníbal Machado.	*"De modo geral é preciso ter muita coragem (um tipo muito especial de coragem) para manter o equilíbrio, mas não se pode evitar que isso pareça aos outros uma demonstração de covardia. O equilíbrio, além do mais, é chato."* (pág. 78)	De Luís Fernandes. Bonita solução não realista para retratar o vazio.
	A Arma da Casa Companhia das Letras 353 págs. R$ 26	Filha de judeus ingleses instalados na África do Sul, **Nadine Gordimer** nasceu em 1923. Estreou na literatura em 1953 e, com *A Filha de Burger* e outros romances, tornou-se um dos primeiros nomes da moderna literatura inglesa.	Depois de anos de especulações e suspenses que envolveram Doris Lessing, Iris Murdoch, outras duas damas do alto romance britânico, foi Nadine Gordimer quem finalmente levou, em 1991, o Prêmio Nobel de Literatura.	Um crime passional que envolve brancos nos dias turbulentos da chegada ao poder da maioria negra à moderna África do Sul.	Gordimer é uma intelectual politicamente corajosa que concilia, com belo estilo, questões ficcionais e ideológicas.	Em como, sendo partidária firme do poder negro desde quando a causa só lhe trazia problemas, a autora entende as aflições dos brancos inseguros em meio a uma situação sociopolítica explosiva.	*"No carro, ele desligou o dispositivo anti-roubo; os dois prenderam os cintos de segurança. Foi o que eu perguntei sobre o juiz. Eu estava pensando na velha guarda, os bons cristãos da Igreja Reformada Holandesa."* (pág. 150)	De Silvia Ribeiro. Consegue um tom de mistério com uma foto de Regina Stella. Boa.
	O Caminho de San Giovanni Companhia das Letras 119 págs. R$ 15,20	Um dos nomes essenciais da moderna literatura italiana, **Italo Calvino** (1923-1985) foi um grande artista e um homem de ação política enquanto firme combatente do fascismo.	É o autor, entre outras, das seguintes obras, traduzidas e bastante lidas no Brasil: *As Cidades Invisíveis*, *O Barão nas Árvores* e *O Visconde Partido ao Meio*.	Cinco textos em que o autor trabalhava quando morreu. Há neles desde recordações da infância a lembranças da 2ª Guerra.	Calvino é um artista que consegue bons efeitos com coisas mínimas. A coleta do lixo doméstico, por exemplo.	Em como um escritor internacionalmente consagrado trata com delicadeza e modéstia a própria vida, despindo-se de qualquer ornamento biográfico e outras vaidades.	*"Em minha assiduidade de espectador de filmes americanos entrava uma obstinação de colecionador, motivo pelo qual todas as interpretações de um ator ou de uma atriz eram como os selos de uma série que eu ia colando no álbum de minha memória, preenchendo aos poucos as lacunas."* (pág. 52)	De Hélio de Almeida. Bom uso do espaço com um jogo gráfico sutil.
	América Púrpura Rocco 304 págs. R$ 30	O nova-iorquino **Rick Moody** nasceu em 1962 e estreou na literatura com *Garden State*, em 1991. Conseguiu rápida notoriedade com *Tempestade de Gelo*, levado ao cinema em um filme moralista que fez sucesso.	Apesar de nascido em Manhattan, o escritor cresceu no interior, no Estado de Connecticut. Atualmente vive no bairro do Brooklin e leciona literatura na Virginia.	A história de Raitliffe: alcoólatra, 38 anos, filho de militar. Sua missão involuntária: cuidar da mãe doente e abandonada pelo segundo marido. Típico drama americano.	Moody vem se firmando como um autor original ao enfrentar assuntos já levantados por grandes ficcionistas.	Em como o autor tenta estabelecer um paralelismo entre a desintegração do átomo (o personagem militar trabalhou nessa área) e a das relações humanas.	*"Para tornar as coisas mais difíceis, o Cadillac de Sloane diminui muito a marcha. Zona de velocidade limitada. Uma comunidade bem integrada. Os residentes se recolhem cedo para se enroscar em volta das microondas de suas parabólicas."* (pág. 149)	Sem menção de autor. Foto de típica casa americana de filme. Fácil.
NÃO-FICÇÃO	**De Ponta-Cabeça** Editora 34 223 págs. R$ 15,20	**Otavio Frias Filho** é o diretor editorial e colunista da *Folha de S.Paulo*.	Além de jornalista, Frias Filho é dramaturgo com várias obras encenadas. Suas peças e ensaios estão reunidos no volume *Tutankamon*.	Artigos – de 1994 a 1999 – em que o autor se mostra particularmente sensível às transformações mundiais em qualquer área. Questionam de hábitos a ciências estabelecidas.	Pelo ceticismo e parcimônia emocional inovadores de um atento comentarista da volatização das certezas e esperanças no mundo contemporâneo.	Na multiplicidade de temas que o autor aborda e desdobra em outras reflexões, como no exemplar *Uma Noite em Blumenau*.	*"Há um sadomasoquismo tipicamente alemão, uma culpa e um orgulho que se alimentam reciprocamente. Por mimetismo, os alemães se apropriaram do que eles mesmos consideravam, no passado, como sendo o espírito judaico."* (pág. 65)	De Bracher & Malta. Todo o título em um desenho de Goya.
	Vou Lá Visitar Pastores Gryphus 386 págs. R$ 24	O angolano **Ruy Duarte de Carvalho**, 58 anos, é um dos autores mais importantes da moderna literatura africana de língua portuguesa.	Antropólogo com tese sobre os pescadores luandenses, Duarte de Carvalho é professor de Antropologia da Faculdade de Arquitetura da Universidade Agostinho Neto, em Luanda.	A Angola de sempre, anterior ao colonialismo e às guerras: a de libertação e, depois, a de angolanos disputando o poder. Um país de terras férteis, desertos e pastoreio nômade.	É um belo relato de viagem, com base científica, definido como "antropologia doce" sobre os kuvales, um povo de pastores do sul de Angola.	Em como o melhor português é pontuado de nomes e expressões africanos. O livro traz no final um glossário útil.	*"O pastor que está ali, o da minha legítima invenção, também não sabe nada de Bachelard nem de fenomenologias, bem entendido. Mas ele sabe com certeza muito melhor que eu que é entre a terra, o espaço (território) e a água que tudo se joga na vida dele, comum, quotidiana, verdadeira."* (pág. 127)	De Verônica D'Orey. A autora segue uma linha de imagens semi-abstratas para resumir a terra angolana. Tem força.

O Galpão no palco de Shakespeare

O grupo mineiro apresenta seu *Romeu e Julieta* no Globe Theatre, réplica do teatro original do grande dramaturgo inglês

Por Mariana Barbosa, de Londres, e Renata Santos*

FOTO DONALD COOPER/DIVULGAÇÃO / GUSTAVO CAMPOS/DIVULGAÇÃO

A estética e a alegria do espetáculo do Galpão (acima) chegam ao teatro do século 17 reconstruído (foto maior)

*Colaborou Gisele Kato

Acima, integrantes do grupo mineiro em cena. O Galpão é a primeira companhia brasileira a se apresentar no Globe (abaixo, à dir.), em Londres. De planta octogonal, o prédio foi reconstruído como era na época de Shakespeare. A companhia do dramaturgo inaugurou o teatro em 1599. Sua história terminou em 1642, quando foi fechado pelos puritanos

O Galpão vai levar *Romeu e Julieta* de volta às origens: neste mês, o grupo mineiro apresenta sua versão da tragédia dos dois jovens amantes no Globe Theatre, réplica do teatro original onde eram encenadas as peças de William Shakespeare, em Londres. E o que se verá no palco elisabetano traz a inequívoca marca mineira: no lugar de cavalheiros de Verona, cavalheiros de São Jorge; no dos ritmos medievais, cantigas, serestas e modinhas; e no lugar da característica pompa, a estética e a alegria mambembe sobre uma velha caminhonete Veraneio. A temporada no Globe é o coroamento da carreira de um espetáculo que foi sucesso no Brasil e nos 17 países onde foi apresentado desde a sua estréia, há oito anos, com direção de Gabriel Villela. Os mineiros vão estar no teatro cuja programação deste ano inclui *Hamlet* e *A Tempestade*, que traz Vanessa Redgrave no papel de Próspero.

Um dos motivos do sucesso da montagem do Galpão deve-se ao fato de que, à estrutura do texto original de Shakespeare, foram inseridos vários elementos da cultura popular brasileira, além de muita música e técnicas circenses. Criado há 18 anos, o Galpão, que é a primeira companhia brasileira a se apresentar no Globe, tem uma trajetória marcante. Desde o primeiro espetáculo – *E a Noiva não Quer Casar...* –, uma criação coletiva montada em 1982, já havia a preocupação de romper com a estrutura do palco convencional e a tendência para a colagem de estilos, que podiam ir do circo ao teatro de bonecos, passando pela commedia dell'arte. A parceria com outros grupos e diretores de fora rendeu bons momentos, como foi o caso da premiada montagem de *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Eid Ribeiro em 1990. Com a direção de Gabriel Villela, vieram mais dois sucessos: *Romeu e Julieta* e *A Rua da Amargura*, ganhador de 17 prêmios. Em 1999, com outro diretor convidado, Cacá Carvalho, o grupo encenou *O Partido*, uma adaptação do texto *O Visconde Partido ao Meio*, de Italo Calvino, visto por um representante dos ingleses, selando os contatos que já duravam três anos. "Depois da temporada no Globe, um mostruário privilegiado, esperamos ampliar e consolidar nossa carreira internacional", diz Eduardo Moreira, um dos fundadores do Galpão.

Onde e Quando

Romeu e Julieta, de William Shakespeare, com o grupo Galpão, direção de Gabriel Villela. Globe Theatre. New Globe Walk, Bankside, Londres. De 11 a 23 de julho

O Globe Theatre, réplica do teatro original de William Shakespeare (1564-1616), inaugurado em 1997, tem se firmado como uma das principais atrações turísticas de Londres. Com encenações e figurinos de época, o teatro é um sucesso de público. A reconstrução é fruto de uma extensa pesquisa arqueológica, de estudos de mapas e depoimentos de época. O prédio octogonal que se vê hoje às margens do Tâmisa, na região de Bankside – vizinho à nova Tate Modern –, é baseado principalmente nos desenhos de um teatro não identificado, datados do início do século 17 e descobertos em uma biblioteca da Universidade de Oxford. O Globe abriu suas portas pela primeira vez em 1599, durante o reinado de Elisabete 1ª, para abrigar a Companhia de Teatro Lord Chamberlain, a que pertencia Shakeaspeare, e foi um dos mais populares de seu tempo. Mas de história curta e dramática: uma faísca produzida pela detonação de um canhão, parte de uma apresentação de *Henrique 8º*, atingiu o telhado de sapê e reduziu o prédio a cinzas em 1613. Imediatamente reconstruído, o teatro sofreu um novo ataque em 1642, dessa vez moral, sendo obrigado pelos puritanos a fechar as portas. A réplica atual – 400 anos depois, no reinado de Elisabete 2ª – custou R$ 120 milhões e é fruto da obstinação do ator americano Sam Wanamaker, que durante 30 anos lutou para convencer os britânicos da importância do projeto, que não chegou a ver pronto: morreu durante a fase de obras, em 1993.

FOTOS GUSTAVO CAMPOS/DIVULGAÇÃO / RICHARD KALINA/DIVULGAÇÃO

O Globe procura resgatar a atmosfera das encenações do século 17, tanto no palco quanto na platéia. Como no tempo do dramaturgo, algumas montagens chegam a ter elencos exclusivamente masculinos (as mulheres eram proibidas de atuar), com homens fazendo papel de Cleópatra ou Calpúrnia, a mulher de Júlio César. As apresentações acontecem à luz do dia, músicas e efeitos especiais são executados ao vivo, e a bandeira do teatro permanece hasteada sempre que há alguma peça sendo encenada. Para a platéia, é uma chance de se libertar de todas as convenções do teatro moderno: não há nenhum problema em chegar atrasado ou sair antes do fim, e as manifestações do público são encorajadas. Para o diretor artístico e ator Mark Rylance, a reconstituição é "uma oportunidade única que permite a acadêmicos e estudantes explorar a forma como o espaço físico e o ambiente influenciam as peças".

As montagens no Globe não têm nenhuma relação com a celebrada Royal Shakespeare Company, que é a grande autoridade em Shakespeare do país. São de responsabilidade da Globe Theatre Company, que inclui diretores e atores jovens ao lado de nomes já estabelecidos e, além de Shakespeare, faz montagens de textos inéditos especialmente encomendados. O primeiro foi *Augustine Oak*, de Peter Oswald, uma peça em versos estreada no ano passado.

A apresentação de *Romeu e Julieta*, com o grupo Galpão, faz parte de uma série internacional paralela chamada *Globe to Globe*. A série acontece anualmente e já levou para o palco londrino uma montagem de *Macbeth* da África do Sul (*Umabatha – The Zulu Macbeth*), uma versão cubana de *A Tempestade* (com a Companhia de Teatro Buendía) e um *Rei Lear* indiano, versão Kathakali, apresentado pela companhia Annette Leday/Keli. Hoje, o Globe é mais do que um teatro. É um complexo que inclui um centro educacional, uma biblioteca e uma exposição permanente sobre a vida e a obra do maior dramaturgo da língua inglesa. Inaugurada em fevereiro, *All the World's a Stage* é a maior exposição já montada sobre Shakespeare e combina alta tecnologia e multimídia com objetos e documentos antigos.

O Globe funciona como um complexo cultural e no momento abriga a maior exposição já montada sobre a vida e a obra de Shakespeare. Entre as peças do dramaturgo que estão sendo apresentadas nesta temporada, destacam-se *Hamlet* (acima) e a montagem de *A Tempestade*, com Vanessa Redgrave (abaixo)

"O curioso é que esta será a primeira vez que *Romeu e Julieta* estará sendo montada no novo Globe", diz Moreira. A encenação de alguma forma já está filiada à origem popular do teatro: "*Romeu e Julieta* tinha o objetivo de fazer uma arte com a interferência popular, do gosto que rege uma rua, sair do palco fechado, lacrado, com um sistema de segurança", diz Villela. A carreira da peça também teve uma tragédia em 1994, quando Wanda Fernandes, integrante do grupo e intérprete de Julieta, morreu num acidente automobilístico. "A realidade se fundiu com a ficção", diz Villela.

O diretor é responsável, junto com os cenotécnicos do Globe, pela maquiagem de um carro igual ao usado no Brasil, mas de dimensões um pouco menores, em função do tamanho do elevador de palco: "De resto, é tudo igual e muito bonito: nossa Julieta morre na parte de cima do palco, na área das divindades no teatro elisabetano". O *Romeu e Julieta* do Galpão terá mais de 20 apresentações no Globe e depois segue para o Festival de Teatro de Manchester, de 27 a 29 de julho.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DONALD COOPER/DIVULGAÇÃO

FOTOS RODRIGO CÉSAR/DIVULGAÇÃO / EXCETO BALÉ DA ÓPERA DE LYON: DIVULGAÇÃO

À esquerda, o elenco do Balé Gulbenkian dança *Nuti*, expressão egípcia que significa "energia vital" e se refere à força capaz de ressuscitar e dar juventude aos mortos. Para criar a peça, Tankard se inspirou nas figuras que adornam os artefatos do antigo Egito

Um sopro de vida

A australiana Meryl Tankard, autora da coreografia *Nuti*, que o balé português Gulbenkian apresenta no Brasil, diz que não carrega a dor dos europeus

Por Ana Francisca Ponzio

Em uma das cenas de *Keuscheitslegende* (ou *Lenda da Castidade*), criado por Pina Bausch em 1979, ela aparecia em um divã violeta, representando diferentes tipos de comportamentos eróticos. Com seu magnetismo cênico, a bailarina-atriz Meryl Tankard marcou o repertório da maior artista da dança-teatro alemã, associando seu nome a obras-chave da arte contemporânea, como *Café Muller*, *Kontakthof*, *Arien*, *Walzer* e *Bandoneon*. Em 1989, no entanto, Tankard voltou para seu país natal, a Austrália, para dirigir seu próprio grupo. Desde essa época, vem comprovando seu talento também como criadora de espetáculos, hoje disputados por grandes companhias de dança. Um deles — *Nuti* — integra o programa que o tradicional Balé Gulbenkian, de Portugal, apresenta neste mês no Brasil.

"Claro que foi muito importante trabalhar com Pina Bausch, embora em meus espetáculos eu não perceba influências do tipo de movimento que ela usa", disse Tankard a **BRAVO!**, em entrevista exclusiva por telefone, da cidade australiana de Sydney, onde mora atualmente. "Sempre fui treinada em dança clássica e, quando ingressei na companhia de Pina, fiquei um pouco desapontada. Adoro dançar usando cada parte do meu corpo, e essa possibilidade parecia restrita com Pina, que concebe seus espetáculos baseada nas histórias que desenvolve com os intérpretes, sem explorar passos de dança que evidenciem uma técnica. Com o tempo, entretanto, consegui

À direita, bailarina do Gulbenkian em cena de *Nuti*. Abaixo, imagem de *Bolero*, sobre a música de Ravel, que Meryl Tankard criou recentemente para o Balé da Ópera de Lyon, a pedido do diretor Yorgos Loukos. Da resistência inicial a elementos já tão explorados na dança moderna, Tankard passou ao encantamento com a semelhança entre a música e um filme, ponto de partida para sua criação coreográfica

penetrar no tipo de sentimento que Pina estimula, e conseguimos trabalhar muito bem juntas."

Segundo Tankard, o melhor ensinamento obtido com Bausch foi aprender a interpretar de uma forma honesta e direta. "Essa é uma condição básica que eu procuro preservar. Por outro lado, quando hoje vejo o trabalho produzido com meu elenco, percebo grandes diferenças. Nós, australianos, temos uma energia diferente, mais positiva. Acho que não temos a dor que os germânicos e europeus em geral têm como herança histórica. Sou muito influenciada pela natureza, vivo perto do mar, cujo movimento está sempre diante de meus olhos. Talvez por isso, como coreógrafa, eu tenha me interessado pelo movimento num sentido mais pleno, ao contrário de Pina."

Outra referência que Tankard menciona é Ushio Amagatsu, o diretor do grupo de butô japonês Sankai Juku. "As imagens que Amagatsu cria em seus espetáculos, a maneira como ele lida com a luz e o espaço e a textura cênica que obtêm me inspiraram muito nos anos 80." Também com o cinema, Tankard revela grande afinidade. "A linguagem dos filmes me influencia. Adoro o diretor chinês Zhang Yimou, autor de *Lanternas Vermelhas*, que associa forma e conteúdo com muita competência", diz.

"A obra de Tankard se caracteriza pela versatilidade", diz a brasileira Iracity Cardoso, diretora artística do Balé Gulbenkian, que convidou a coreógrafa australiana para remontar *Nuti* com o elenco português. "Meryl tem personalidade artística muito forte e procura se cercar de técnicas diferentes. Dependendo da peça, ela pode usar tanto sapateado quanto recursos de voz ou movimentos originados no tai chi chuan. Outra particularidade de seus espetáculos é a força das imagens, resultante da íntima associação entre coreografia, luz, cenário e figurinos. Esses detalhes conferem a Meryl um estilo singular, mais apoiado no movimento do que na teatralidade, que nada tem a ver com a obra de Pina Bausch."

A plasticidade que marca os espetáculos de Tankard também é fruto de sua parceria com o fotógrafo francês Régis Lansac, com quem ela vive e trabalha há 16 anos. Sempre envolvido nos processos criativos de Tankard, Lansac é o autor das imagens que, projetadas em slides, criam a impressão de que os bailarinos estão trocando de roupas 300 vezes ao longo da encenação de *Nuti*. Com os torsos nus, os intérpretes evocam as figuras estampadas em frisos, paredes, objetos e túmulos do antigo Egito. Foi nessas marcas ancestrais que o casal se inspirou para conceber *Nuti*, palavra egípcia que significa energia vital. "Essa expressão identificava uma força que, insuflada nos mortos como um sopro, lhes restituía vida, prazer e juventude, permitindo-lhes transcender a morte", diz Tankard.

Obra que assinalou a estréia da Meryl Tankard Dance Company, fundada em 1989, *Nuti* foi criada originalmente para um elenco de oito mulheres. A música, geralmente tocada ao vivo, é uma concepção do australiano Colin Offord, que utiliza instrumentos por ele inventados e que reproduzem sonoridades da cultura aborígene da Austrália. "Eu não conseguiria trabalhar sem música, que é fundamental à construção de minhas coreografias", diz Tankard, lembrando que a fonte inspiradora desse espetáculo foi a exposição *Civilisation: Ancient Treasures*, que ela e Lansac visitaram em Londres. "Enquanto apreciávamos a mostra, cogitamos que maravilhoso seria se as figuras pintadas em cada artefato pudessem respirar, ganhar vida. Na época, Régis trabalhava com projeções de pinturas sobre retratos, e foi de tais idéias que surgiu *Nuti*."

A fusão entre dança, teatro e artes visuais tem sido constante no trajeto criativo de Tankard. Recentemente, a convite de Yorgos Loukos, diretor artístico do Ballé da Ópera de Lyon, ela criou uma versão coreográfica original para a música *Bolero*, de Ravel. Apresentado com sucesso em Paris, em maio passado, o *Bolero* de Tankard também conta com imagens virtuais produzidas por Lansac. "No princípio, eu resisti ao pedido de Yorgos, pois não me interessava trabalhar com uma partitura musical tão usada por tantos coreógrafos. Mas, à medida que fui ouvindo a música, percebi que sua estrutura se assemelhava a um filme. Como Régis nasceu em Lyon, resolvemos aproveitar registros fotográficos que ele tinha feito da arquitetura clássica dessa cidade. A partir daí, criamos um sistema de projeções que transforma os bailarinos em sombras negras, que ora surgem como relevos, ora se dissolvem gradativamente, como silhuetas absorvidas pela tela", diz Tankard.

Apesar do sucesso conquistado pela Meryl Tankard Dance Company, a coreógrafa se viu forçada a encerrar as atividades de seu grupo no ano passado. O motivo, segundo ela, foi o corte das subvenções que o ministério das artes da Austrália concedia ao elenco. "Resolveram nos considerar uma companhia internacional pelo fato de fazermos muitas temporadas em vários países." Na fase atual, Tankard tem intensificado sua atuação como produtora de espetáculos para companhias internacionais. Um de seus novos projetos é a coreografia de *The Beautiful Game*, musical sobre jovens irlandeses envolvidos com o IRA, de autoria de Andrew Lloyd Webber, que estreará em Londres, em setembro. No mesmo mês, será possível apreciar o espetáculo de abertura que ela está compondo para os Jogos Olímpicos de Sydney.

Na temporada do Gulbenkian que traz *Nuti* ao Brasil, será possível ver mais três coreografias: *A Mesa em 15 Minutos*, do português Rui Horta, e *Stamping Ground*, do tcheco Jiri Kylián. A terceira – *Terra Nova*, do brasileiro Rodrigo Pederneiras, do grupo Corpo – será apresentada somente no Festival de Joinville.

O Que e Quando

Balé Gulbenkian. Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano, s/nº; tel. 0++/21/544-2900). Dia 8, às 21h, e dia 9, às 17h. R$ 20 a R$ 90. Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº; tel. 0++/11/223-3022). Dias 12 e 13, às 21. R$ 15 a R$ 100. Teatro do Sesi de Porto Alegre (av. Assis Brasil, 8.787; tel. 0++/51/347-8706). Dia 15, às 21h. R$ 25 a R$ 60. Centreventos Cau Hansen de Joinville (av. José Vieira, 315; tel. 0++/47/422-1393). Dia 19, 19h. R$ 3 a R$ 30

À esquerda, cena de *Nuti*. A coreografia que o grupo português Gulbenkian apresenta no Brasil foi criada por Meryl Tankard em parceria com o marido, o fotógrafo francês Régis Lansac, que articulou as projeções de slides sobre os bailarinos. Para a diretora do Gulbenkain, a brasileira Iracity Cardoso, "a força das imagens conferem a Meryl um estilo singular, mais apoiado no movimento do que na teatralidade"

Memória pop

A Sutil Companhia de Teatro excursiona com *A Vida É Cheia de Som e Fúria*, que explora uma nova narrativa teatral

A Sutil Companhia de Teatro excursiona neste mês com *A Vida É Cheia de Som e Fúria*, o espetáculo que foi um dos grandes destaques da recente edição do Festival de Teatro de Curitiba e agora será apresentado em São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Como outros espetáculos do grupo, este, uma adaptação do romance *Alta Fidelidade*, do inglês Nick Hornby, é marcado pela cultura anglo-saxã e pelo universo pop. "Às vezes", diz o diretor Felipe Hirsch, "a distância que eu tinha da cultura nordestina, do Ariano Suassuna, era maior do que a que eu tinha do Harold Pinter". A Sutil surgiu em 1993 com a parceria de Hirsch com o ator Guilherme Weber. Seu núcleo foi completado com Érica Migon, atriz e tradutora, e o grupo se divide entre Curitiba e o Rio de Janeiro. "Nós estamos fazendo um trabalho dedicado à narrativa teatral, relacionado às chamadas *memory plays*. A narrativa de memória é uma possibilidade de encontrar caminhos novos para a dramaturgia. Ela permite fragmentar o tempo real do teatro naturalista."

No palco, o antinaturalismo da estrutura narrativa ganha interpretações naturalistas: "Nesses núcleos de fragmentação, exploro o teatro naturalista. Os atores devem estar no tempo exato da cena. A história fica suspensa, distanciada, não o trabalho do ator". Depois de passar por Goethe, Arrabal, Shakespeare, O'Neill e Hornby, o diretor, que no mês passado apresentou *Os Incendiários*, do suíço Max Frisch (1911-1991), na capital paranaense, parece se equilibrar entre uma linguagem pessoal — baseada numa "dramaturgia da memória" — e o artesanato de peças *bien faites*. Suas exigências garantem algo além da banalidade. Talvez por isso ele tenha dito: "Eu sou um artista brasileiro, mesmo que às vezes me sinta jogando rúgbi no pais do futebol". *A Vida É Cheia de Som e Fúria* é apresentada de 6 a 16 em São Paulo (Teatro Sesc Anchieta); de 4 a 8 de agosto em Belo Horizonte (Festival Internacional de Teatro); e de 17 de agosto a outubro no Rio de Janeiro (Teatro dos Grandes Atores). — FERNANDO KINAS

O diretor (acima) e cena da peça (no alto): dramaturgia de memória

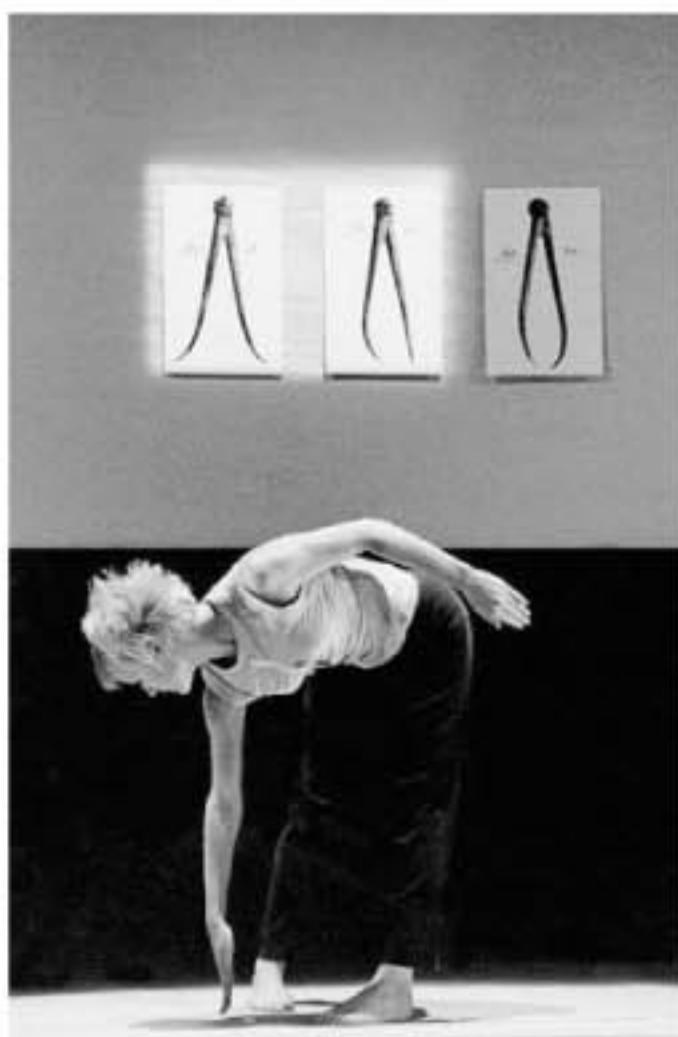
Dicionário ilustrado

A coreógrafa canadense Lynda Gaudreau apresenta em Belo Horizonte espetáculo com seus verbetes de movimentos

Fragmento: *Encyclopoedia – Document 1*

A dança contemporânea no Canadá ganhou evidência nos anos 80, quando o grupo La La La Human Steps, dirigido por Édouard Lock, se tornou sua mais célebre expressão. Na esteira de tal movimento, uma nova geração começa a ganhar evidência, liderada por nomes como Lynda Gaudreau, diretora da Compagnie De Brune, que faz apenas uma apresentação no Brasil, no dia 2 de julho, na abertura do FID – Festival Internacional de Dança de Belo Horizonte. Com a cotação em alta, Gaudreau traz para o FID *Encyclopoedia – Document 1*.

Definida como uma anatomista do movimento, Gaudreau pretende iniciar com esse espetáculo um projeto experimental que se prolongará nos próximos anos. A fim de compor sua inusitada enciclopédia no palco, ela coleciona movimentos, fragmentos de situações e experiências de vida, trechos de obras de outros artistas envolvidos com a expressão do corpo, para em seguida explorar coreografias estruturadas em classificações, declinações e enumerações. Na primeira parte desse processo, que é o espetáculo a ser apresentado no Brasil, Gaudreau já esboça uma coleção de movimentos que, à maneira de um dicionário ilustrado, destacam partes específicas do corpo, como as mãos, os braços, os pés.

Para criar a música de *Encyclopoedia – Document 1*, Gaudreau convidou o compositor Robert Racine. No FID, Gaudreau é a principal atração de uma programação que também inclui, entre outros, mais um grupo canadense, o Benoît Lachambre, e o suíço Gilles Jobin. — ANA FRANCISCA PONZIO

FOTOS LENISE PINHEIRO / MICHAEL SLOBODIAN/DIVULGAÇÃO

UM CONCERTO DE MADAMES

Espetáculo luso-brasileiro baseado em Machado de Assis e Eça de Queiroz confirma a pátria da língua exaltada por Fernando Pessoa

Por Jefferson Del Rios

A cena inicial de *Madame* sai do comentário estético para o campo histórico e cultural, e esse fato é comovedor. Caminhando da penumbra para a luz, uma em cada lado do palco, a brasileira Eva Wilma e a portuguesa Eunice Muñoz, em solenes vestidos de veludo (Eva de vermelho e Eunice de preto), imobilizam-se diante da platéia. Uma sensível expectativa percorre a sala: vai-se ali falar o mesmo idioma de duas maneiras e com temas de Machado de Assis e Eça de Queiroz. E elas começam, Eva primeiro: e um dueto verbal vai crescendo e se impondo talvez como o grande momento comemorativo dos 500 anos de ligação Brasil—Portugal. Sem pompa oficial, mas com contida elegância — confirmada nas apresentações do Porto e de Lisboa —, avalizamos Fernando Pessoa: "Minha pátria é a língua portuguesa".

O que se segue é puríssimo teatro. O texto usa *Dom Casmurro*, de Machado, e *Os Maias*, de Eça, com liberdades que só mesmo uma escritora do nível de Maria Velho da Costa poderia ousar sem desastre. Disso resulta uma obra irregular, mas não híbrida por ter estrutura, movimentos e objetivos dramáticos autônomos dos originais. O enredo apresenta Capitu e Maria Eduarda, as anti-heroínas respectivamente de Machado e Eça, mas numa situação além do fim dos romances. Na peça elas já passaram dos 60 anos, vivem na França e se conhecem por acaso. Das pequenas confidências, rivalidades e uma cumplicidade final, fazem aflorar os episódios passionais e estranhos que viveram: a suposta infidelidade conjugal de Capitu e o incesto de Maria Eduarda. O que deixam de confessar por completo, as criadas informam (as atrizes se desdobrando nos quatro papéis são um espetáculo à parte). Ao mesmo tempo, em engenhoso artifício de dramaturgia, interrompem a ficção para ser Eva e Eunice, pessoas meditando sobre o seu ofício. Pena que não seja esse o final (a representação fecha quando elas reassumem as personagens, o que não tem mais a mesma força).

No conjunto, texto e espetáculo (com um cenário expressivamente simples de António Lagarto) significam homenagem a clássicos da literatura, restauração de duas vítimas da mentalidade do século 19, nada favorável às mulheres, e louvação à arte de representar. O diretor Ricardo Pais, embora não se sinta autor da idéia da encenação, que envolveu antes outros artistas (como o encenador Carlos Avilez), confirma o prestígio que desfruta em Portugal.

O elenco masculino, na difícil situação de papéis pequenos e de contracenar com atrizes carismáticas, mostra a que veio, sobretudo António Rama, ator consagrado que se destaca impositivo em uma cena vital de dez minutos. Ao seu lado o promissor franco-português Philippe Leroux. Ao fundo, o bom pianista Afonso Malão. No mais — e esse mais é o encanto supremo de *Madame* — é ver o talento de Eunice Muñoz e Eva Wilma: concerto de sutilezas, mútua compreensão de ritmo cênico e afinação de temperamentos dramáticos. A grande Eva dispensa apresentações (afora registrar a coragem de se arriscar em "brasileiro" diante da língua-mãe). Eunice Muñoz é uma rara e poderosa força dramática que explica o que se chama de magia teatral. Elas fazem no palco de *Madame* o que Eça e Machado fizeram nas letras.

Cena de *Madame*, de Maria Velho da Costa, com Eunice Muñoz e Eva Wilma

São Paulo – Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, tel. 0++/11/50 80-3147); de 6 a 9 e de 13 a 16 de julho, às 21h; R$ 10 e R$ 20. Porto Alegre – Teatro São Pedro (pça Mal. Deodoro, s/nº, tel. 0++/51/227-5300); dia 22, às 21h e dia 23, às 16h e 21h; preços a definir. Curitiba – Teatro Guairinha (rua 15 de novembro, s/nº, tel. 0++/41/322-2628). Dias 28, 29 e 30 às 21h, R$ 30

FOTO JOÃO TUNA/TNSJ/TNDM II

Os Espetáculos de Julho na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues. Direção de Eduardo Tolentino. Com elenco polonês liderado por **Bogumita Pawelec** (*foto*). Realização: Sesc-SP e Urszula Groska Produções Artísticas.	Nos instantes anteriores à sua morte, um mulher revê a vida em dois planos, o da memória e o da alucinação, enquanto outros fatos acontecem no terceiro plano, o da realidade. A trama é, em grande parte, motivada por Madame Clessi, uma lendária prostituta de luxo.	Teatro Sesc Anchieta (rua Doutor Vila Nova, 245, São Paulo, SP, tel. 0++/11/256-2281).	De 20 a 23. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	A obra foi encenada pela primeira vez pelo polonês Ziembinski, personagem fundamental do teatro brasileiro. Agora o texto é representado por intérpretes da Polônia, que reproduzem a encenação que Eduardo Tolentino já fez em São Paulo com o Grupo Tapa.	Na alta qualidade do teatro polonês que esses intérpretes – jovens e veteranos – representam (com tradução legendada em um dos lados do palco).	Música polonesa de concerto: *Polish Piano Music*, com composições de Lutoslawski, Ludomir Rózycki, Chopin, e *Musica Antiqua Polonica – 18 Century*. CDs raros e a bom preço (R$ 28) na Musical Box (pça. Vilaboim, tel. 0++/11/3666-7701). Dos contemporâneos, a obra de Górecki.
	Toda Nudez Será Castigada, de Nelson Rodrigues. Direção de Cibele Forjaz. Com a Cia. Livre, que reúne, entre outros, Hélio Cícero e Vadim Nikitin e a atriz convidada **Leona Cavalli** (*foto*).	Um viúvo, seu filho e uma prostituta. É o começo de um abismo afetivo, sexual e familiar.	Teatro Sesc Belenzinho (av. Álvaro Ramos, 991, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6096-0703).	De 1º a 30. Sáb., às 21h, e dom., às 20h. R$ 12.	Está entre as melhores peças de Nelson Rodrigues e revela de forma contundente alguns dos seus temas-chave.	Em como, apesar de o título sugerir uma trama predominantemente feminina – o que é freqüente em Nelson Rodrigues –, a peça tem personagens masculinos fortes em seu desvario.	A versão cinematográfica da peça, um dos melhores filmes de Arnaldo Jabor. Com Paulo Porto e a magnífica Darlene Glória.
	Um Menino de Paixões de Ópera. Direção de Luiz Arthur Nunes. Com Núcleo Carioca de Teatro.	Dramatização de crônicas que Nelson Rodrigues publicou na grande imprensa e o tornaram conhecido além do teatro. A peça faz um apanhado de vários momentos da vida do dramaturgo, desde lembranças da infância em Recife até a montagem de *Vestido de Noiva*.	Espaço 3 do Teatro Villa-Lobos (av. Princesa Isabel, 440, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/275-6695).	Estréia dia 21 de julho. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15	O Núcleo Carioca de Teatro já realizou bem três adaptações de textos de Nelson Rodrigues sob a direção de Luiz Arthur Nunes: *A Vida como Ela É*, em 1995, *O Correio Sentimental* de Nelson Rodrigues, em 1999, e *A Prosa de Nelson*, neste ano.	Em como o tom rodriguiano de folhetim adquire outra dimensão numa encenação que prefere o aprofundamento da interpretação à facilidade dos exageros.	O contato direto com o estilo do autor em crônicas que se alternam entre o delírio poético e o conservadorismo político mais agressivo: *O Óbvio Ululante*, *A Cabra Vadia* e *O Reacionário*.
	Visitando o Sr. Green, de Jeff Baron. Direção de Elias Andreato. Com **Paulo Autran** e **Cássio Scapin** (*foto*). Patrocínio: Volkswagen do Brasil.	Um jovem executivo atropela um senhor e é condenado a prestar serviços à vítima. O encontro de temperamentos e idades distantes é pretexto para o autor falar de preconceitos, sobretudo os de caráter sexual e religioso.	Teatro Augusta (rua Augusta, 943, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3151-2464).	Durante todo o mês. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. De R$ 25 a R$ 35.	A peça é um melodrama bem articulado para um autor estreante. Tem a originalidade e o mérito de falar de preconceito entre judeus.	Em como bons atores sempre surpreendem. Scapin, vindo da comédia, encontra seu registro dramático. Autran, uma vez mais maravilhoso, compõe um solitário mal-humorado e carente. Ele não precisa de comparações, mas faz pensar em John Gielgud.	*Domingo Maldito*, um belo filme de temática afim, polêmico na época (1971 – a censura brasileira impôs um corte mutilador). Com dois grandes intérpretes formados no teatro: Peter Finch e Glenda Jackson. Versão integral em vídeo.
	Dois Perdidos numa Noite Suja, de Plínio Marcos. Direção de Jairo Maciel. Com **Luiz Paulo** e **Guilherme Marin** (*foto*).	Rapaz desempregado divide quarto de pensão com um colega endurecido até a crueldade. Eles estabelecem uma agressiva relação de poder (numa interpretação um tanto histérica), com alusões à luta de classes, até o desfecho violento.	Teatro Orion (rua Aurora, 753, São Paulo, SP, tel. 0++/11/221-3948).	Até 12 de agosto. 6ª e sáb., à meia-noite. R$ 10.	É uma experiência radical: o espetáculo, ensaiado entre moradores de rua que interferiam com sugestões, é apresentado em um teatro de strip-tease e sexo explícito. O resultado não tem muitas nuances, mas é vigoroso.	Na pequena mas siginificativa mudança na história. No original, os personagens são carregadores do mercado central paulistano. Na versão atual eles são catadores de latas nas ruas.	Jantar no Bourbon Hotel, próximo ao teatro. Uma noite de contrastes totais. O restaurante tem janelas de vidro que dão para a av. Vieira de Carvalho, onde, nos fins de semana, desfila parte da galeria humana retratada por Plínio Marcos.
	Luzes da Boemia, de Ramón del Valle-Inclán. Direção Aderbal Freire-Filho. Com **Aderbal Freire-Filho**, **Ricardo Blat** (*foto*), Heleno Prestes e Marcos Breda.	Uma noite na vida de um poeta boêmio e cego repleta de incidentes, absurdos e figuras estranhas.	Teatro Ziembinski (rua Urbano Duarte, 30, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/569-9071)	Estréia dia 8 de julho. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10.	É um dos grandes textos do moderno teatro espanhol, sobretudo pelo uso do grotesco que teria reflexos no Surrealismo e no Teatro do Absurdo.	Alguns personagens foram retirados da realidade, como o escritor Rubén Darío, da Nicarágua, um dos pioneiros do Modernismo na poesia hispânica.	Filmes da melhor fase de Buñuel, um cineasta de certa maneira tributário da linguagem de Valle-Inclán. Vale a pena também o esforço de procurar em sebos a aqui ignorada poesia e os *Cuentos Fantásticos* de Rubén Darío.
	Antes do Dia Chegar, de Olayr Coan. Direção de Maurício Paroni. Com **Flávia Pucci**, **Carlos Calchi** (*foto*) e Oswaldo Ávila.	Reencontro de irmãos na casa paterna. Em comum, eles trazem suas crises existenciais e um mal resolvido amor incestuoso.	Parque Fernando Prestes (Água Branca), com entrada pelo portão da rua Ana Pimentel, São Paulo, SP. Telefone para reservas: 0++/11/9385-5901.	Até 3 de setembro. Sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 12. Estacionamento gratuito no parque.	O espetáculo tem uma proposta cênica diferente: definido como uma "conversa dramática", é representado ao ar livre – o parque e o antigo edifício do local são o cenário. A encenação foi concebida pelos próprios intérpretes, cabendo à direção os acertos finais.	Em possíveis, ainda que longínquas, proximidades do texto de Olayr Coan com a boa literatura de língua portuguesa de temas afins, de Eça de Queiroz de *Os Maias*, passando por Lygia Fagundes Telles (que Coan já levou ao palco), a *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso.	O romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, que já se explica no título: um conflito de fundo bíblico transposto para a atualidade.
	A Vida É Sonho, de Calderón de la Barca. Direção de Edson Bueno. Com a Íntima Companhia de Teatro (*na foto*, **Sérgio Medeiros**). Patrocínio: IBM do Brasil.	Numa Polônia imemorial, um príncipe vive trancafiado na torre do palácio porque o rei teme o vaticínio sinistro de que o filho seria um sucessor que traria desgraças ao reino. Uma série de peripécias levará o nobre ao trono; depois de volta à prisão e outra vez ao poder. Em dado momento ele já não distingue o sonho da realidade.	Teatro Cléon Jacques (rua Mateus Leme, s/nº, Parque São Lourenço, Curitiba, PR, tel. 0++/41/322-1525).	Até o dia 10. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. De R$ 5 a R$ 12.	Esta fábula está entre os mais importantes e belos textos do teatro ocidental. Representá-la em sua devida grandeza é um desafio para qualquer elenco.	Em como os aspectos histórico-factuais não são o mais importante da peça, mas sua densidade poética. Calderón é o Velázquez do teatro espanhol.	Música espanhola de concerto: Isaac Albeniz e Manuel de Falla. No gênero popular – com letras de poetas como Lorca e Rafael Alberti –, o cantor Paco Ibañez.
DANÇA	A 18ª edição do **Festival de Dança de Joinville** amplia sua programação de espetáculos profissionais com atrações nacionais, como **Deborah Colker** (*foto*), e internacionais.	Neste ano, o festival estréia no dia 7, com o Balé Real da Dinamarca. Para a inauguração oficial, no dia 19, o Balé Gulbenkian, de Portugal. Ainda se apresentarão o Balé Folclórico da Bahia e o do Teatro Guaíra de Curitiba, no dia 24, além do Grupo da Escola de Danças Contemporâneas de Moscou e a Cia. de Dança Deborah Colker, dia 28.	Centreventos Cau Hansen (av. José Vieira, 315, Centro, Joinville, SC, tel. 0++/47/422-1393).	Dia 7 e de 19 a 29, a partir das 19h. R$ 3 a R$ 30.	Mais elaborada, a programação profissional reúne, neste ano, companhias consagradas internacionalmente.	Na coreografia que Rodrigo Pederneiras criou especialmente para o Balé Gulbenkian. Embora em julho a companhia portuguesa se apresente em outras cidades brasileiras, *Terra Nova*, a obra do coreógrafo do grupo Corpo, será apresentada somente no Festival de Joinville.	A programação de oficinas do festival oferece desde aulas de hip-hop com experts como Frank Ejara, até cursos de *contact improvisation* com Tica Lemos, do Estúdio Nova Dança, de São Paulo. Informações pelo site www.festivaldedanca.com.br.
	Aquilo de que Somos Feitos, de **Lia Rodrigues** (*foto*). Com o grupo dirigido pela coreógrafa. Música de Zeca Assumpção.	A proposta "menos é mais" rege a coreografia, que procura atingir máximo resultado com recursos mínimos. Sem cenários e com figurinos simples, cria um espaço comum com o público, que fica acomodado no palco, junto com os bailarinos. Por isso, cada apresentação pode ser vista apenas por cerca de 80 espectadores.	Espaço Cultural Sérgio Porto (rua Humaitá, 163, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/266-0896).	De 6 a 16. De 5ª a sáb., às 20h; dom., às 21h. R$ 1,99.	Depois de se deter na cultura popular brasileira, Lia Rodrigues procura compor uma nova proposta, um estudo sobre imagens geradas pelo corpo.	Na música percussiva de Zeca Assumpção, que se restringe a um tema rítmico de cinco minutos de duração.	O livro *Pina Bausch e o Wuppertal – Dança-Teatro: Repetição e Transformação*, de Ciane Fernandes (editora Hucitec), contribui para alargar a discussão sobre a dança contemporânea, cuja bibliografia ainda é precária no Brasil.

(*) *Com Ana Francisca Ponzio e Redação*

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / OSWALDO FORTE/DIVULGAÇÃO / VALENTINO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / FERNANDO COELHO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / RENATO CHALU/DIVULGAÇÃO / ROBERTO REITENBACH/DIVULGAÇÃO / BRUNO VEIGA / TATIANA ALTBERG

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel